MALEN UND ZEICHNEN

MALEN UND ZEICHNEN

1009-1344

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Ein wöchentliches Sammelwerk

Heft 37

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 37

KALLIGRAPHIE	
Die Kunst der Schrift	1009
Lateinische Schrift	1011
Handschrift und Malerei	1013
IM ATELIER	
Catherine Behrent	1014
SKIZZEN UND STUDIEN	
Variationen zu einem Thema	1018
ÖLMALEREI	
Mit Muße gemalt	1020
GOUACHE	
Leicht und locker	1022
Übung: Zaunkönig im Efeu	1023
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Der Tausendsassa	1026
AQUARELL	
Geheimnisvoller Nebel	1031
Übung: Frühnebel	1032
SEHEN UND VERSTEHEN	
Sicherer Stand	1034
MATERIALKUNDE	
Gouache	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag.

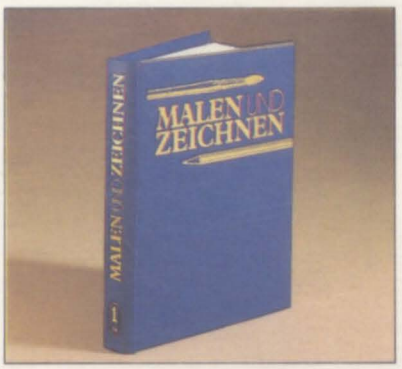
Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 120 00, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort werden Sie jederzeit die gewünschten Exemplare erhalten.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 120 00 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Holger Neuhaus, Marita Persian, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

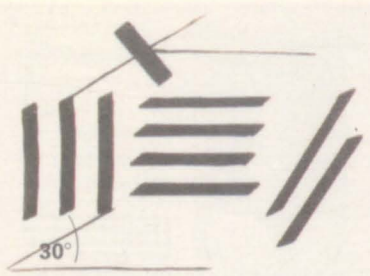
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Telefon: 0 40/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Text-/Bildmaterial auf den Seiten:
Titel, 1030, 1031, 1032, 1033 Ferdinand Petrie, John Shaw; 1010, 1011, 1012 Ralph Douglass; 1014, 1015, 1016, 1017 Olga Zaferatos; 1018, 1019 Irving Shapiro; 1020, 1021 Paul Strisik, Charles Movalli; 1026, 1027, 1028, 1029 Ronald G. Pisano; 1034, 1035 John Sheppard; 1036 John Arthur (unten), Charles Reid (oben)

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

A



B

C

D

Die Kunst der Schrift

Die Schönschreibkunst hat ihre Wurzeln in einer Zeit, in der Bücher noch geschrieben und nicht gedruckt wurden und in der die äußere Erscheinung eines Schriftstücks untrennbar mit dem wertvollen Inhalt verbunden war.

Die Schrift als Kunst zu betrachten und Buchstaben mit Bedacht zu formen, ist mehr als ein Hobby. Gleichgültig, ob es Ihnen dabei auf Schönheit oder Lesbarkeit ankommt, der Sinn der Kalligraphie liegt darin, Ihre Handschrift so attraktiv wie möglich zu machen.

Im Laufe der Jahrhunderte wurden viele unterschiedliche Schrifttypen entwickelt. Zu den bekanntesten zählen Antiqua-, Kursiv-, und Frakturschriften. Alle Handschriften unterliegen jedoch, bedingt durch die individuelle Ausführung, einer ständigen leichten Abwandlung, so daß sich auch innerhalb der „Schriftfamilien" Unterschiede feststellen lassen. Wir möchten Ihnen zunächst die Grundformen näherbringen, an denen Sie Ihren eigenen Stil entwickeln und ihn überall dort wirkungsvoll anwenden können, wo Sie Schrift einsetzen: in Briefen, auf Karten, Einladungen und Plakaten.

*Übungsstriche, die in einem 30 Grad-Winkel beginnen und enden: **A.** und **B.** Gerade und geschwungene Striche. **C.** Eine im 30°-Winkel zur Horizontalen geführte Bandzugfeder ergibt einen dünnen Strich; im rechten Winkel dazu gezogen, wird er dick. Demzufolge ist beim 'A' der rechte Strich etwas dicker, beim 'V' der linke (**D**).*

Federn, Tusche und Papier

Dem Kalligraphen steht eine ungeheure Auswahl an Federn – von den verschiedenen Eintauchfedern bis zu den Tusche- und Patronenfüllern – zur Verfügung. Die letzteren bieten den Vorteil eines ständigen Tuschevorrats, geben aber nicht immer einen so kräftigen Strich ab wie Eintauchfedern.

Federhalter bestehen aus zwei Teilen – dem Halter und der Feder. Beim Kauf sollten Sie darauf achten, daß der Halter gut in der Hand liegt.

Wenn er sehr dünn oder sehr glatt ist, müssen Sie ihn zu fest anfassen, und Sie verspannen sich.

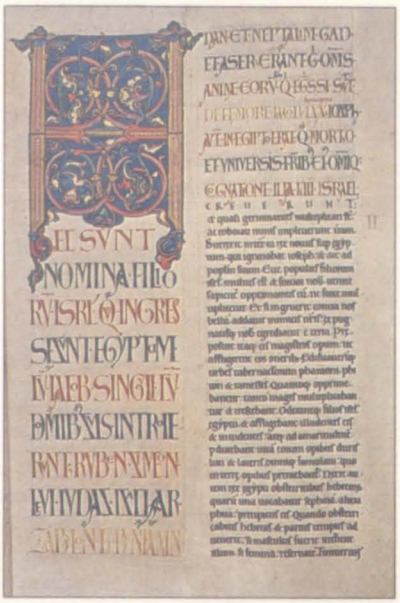
Mit einem Satz Bandzugfedern in verschiedenen Stärken können Sie die meisten Schriften, mit Ausnahme spezieller Künstlerschreibschriften ausführen. Im Handel sind auch komplette Sets mit Federn für bestimmte Schriften erhältlich.

Für den Kalligraphen bietet sich schwarze Tusche als das geeignete Medium an. Sie sollte ziemlich dünnflüssig sein, damit Sie Ihren Schreibfluß nicht unnötig hemmt. Im Handel werden spezielle Kalligraphietuschen angeboten, die diese Voraussetzung erfüllen.

In der in Latein abgefaßten Bury-Bibel, einer mittelalterlichen Handschrift, stehen unterschiedliche Schriften nebeneinander. Die wechselnden Schriftarten und -größen sorgen nicht nur für eine kunstvolle Seitenaufteilung, sie dienen auch der Hervorhebung wichtiger Passagen.

Das Papier sollte glatt, nicht saugend und, für einen guten Kontrast, weiß sein.

Eine entspannte Haltung und ein gut beleuchteter Platz zum Schreiben sind für den Kalligraphen ebenso wichtig wie das richtige Werkzeug. Weil es einfacher ist, unverkrampft zu schreiben, wenn das Schriftstück nicht flach vôr einem liegt, sondern auf einer schräg geneigten Unterlage befestigt ist, kann Ihnen ein Zeichenbrett gute Dienste leisten. Damit die Unterlage nicht zu hart ist, können Sie als Polsterung einfach einige Bögen Papier zwischen Schreibblatt und Zeichenbrett legen.



Aus diesem schmuckvollen Initial der Bury-Bibel spricht nicht nur Ehrfurcht vor der Heiligen Schrift, es macht auch klar, daß Schreiben einst eine wenigen Gebildeten vorbehaltene Kunst war.

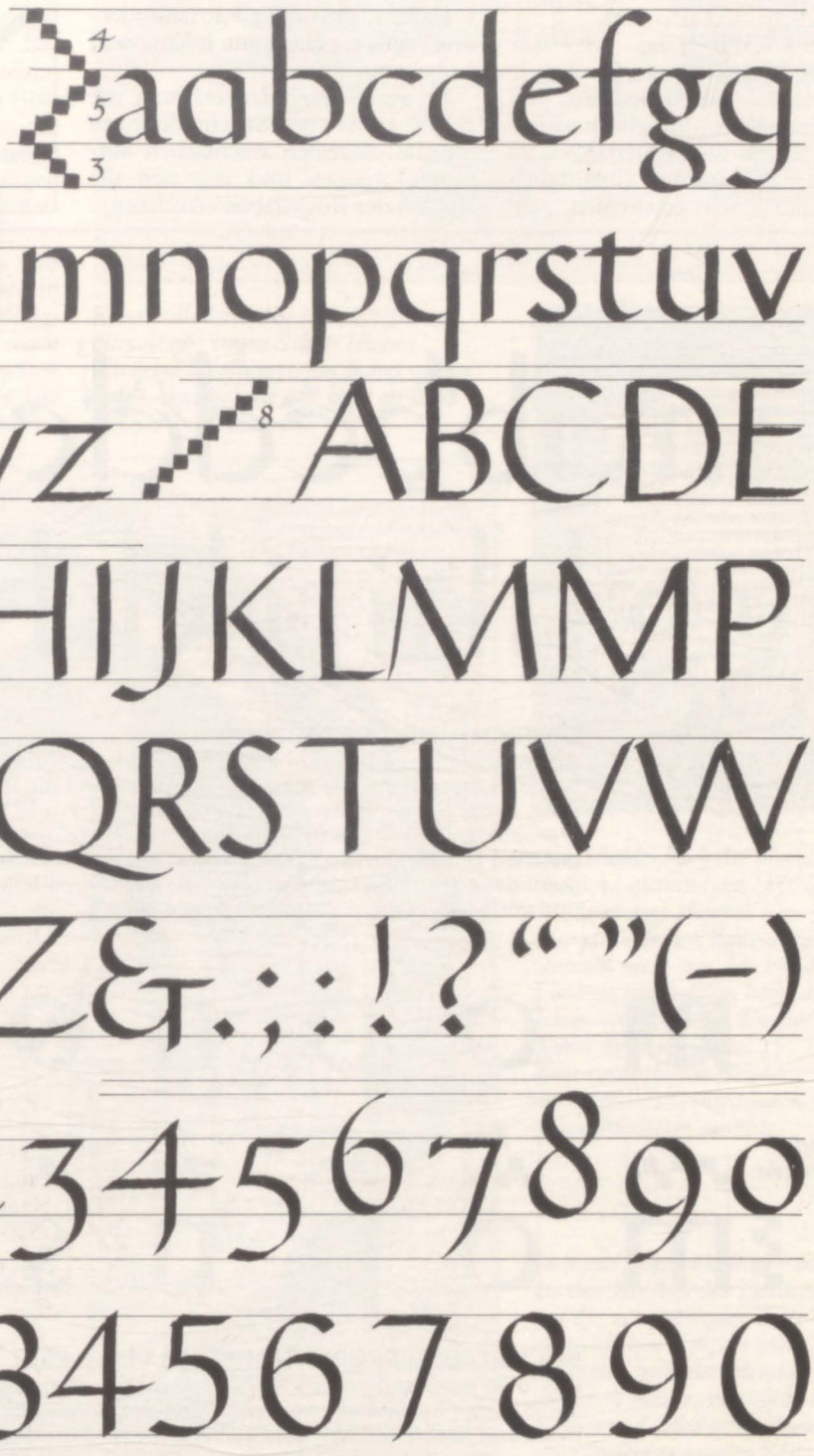
Ungespreizt

Der mit einer Bandzugfeder versehene Federhalter erhält eine sichere Führung, wenn Sie ihn zwischen Daumen und Zeigefinger fassen und auf dem Mittelfinger ruhen lassen. Beim Aufsetzen der Feder auf das Papier sollten Sie darauf achten, daß die gesamte abgeschrägte Federspitze gleichmäßig unter leichtem Druck auf der Schreibfläche aufliegt. Wenn Sie auf eine Seite der Feder stärkeren Druck ausüben, werden die Striche schartig. Drükken Sie auch nicht so fest auf, daß sich die Striche spreizen. Wenn Sie Ihre ersten freien Linien ziehen, halten Sie am besten von Anfang an den Federhalter locker zwischen den Fingern und bewegen die ganze Hand und nicht nur Daumen und Zeigefinger.

Um die ersten Buchstaben mit der Bandzugfeder zu Papier zu bringen,

LATEINISCHE SCHRIFT
Mit den Inschriften auf der Trajanssäule, die im Jahre 114 n. Chr. errichtet wurde, erlebte die römische Kalligraphie ihre Blüte. In Anlehnung an diese herrlich wohlproportionierten Buchstaben gestaltete sich die Schrift zur Zeit der Renaissance in Italien neu und wurde „antike Schrift" (Antiqua) genannt. Wir zeigen Ihnen hier die Antiqua in ihrer einfachsten Form. Die Buchstaben sind mit einer in einem Winkel von 30° zur Waagerechten gehaltenen Breitbandfeder geschrieben. Die Antiqua unterliegt auch heute noch einer ständigen Weiterentwicklung.

Die Zahlen drücken die Höhe der Ober-, Mittel- und Unterlängen in Federstrichbreiten aus.



empfiehlt sich eine weitere Vorbereitung. Zeichnen Sie sich eine Hilfslinie in einem Winkel von 30° zur Grundlinie, denn jeder Strich soll in diesem Winkel beginnen und enden. Die geraden Striche erfordern eine kontrollierte Handbewegung, in den Kurven gleitet die Feder mit gezieltem Schwung.

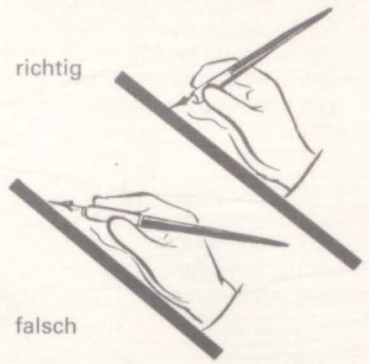
Schreibübungen

Mit dem Lineal können Sie sich je Zeile parallel zur Grundlinie drei Hilfslinien ziehen, um gleichmäßige Ober-, Mittel- und Unterlängen zu erhalten. Damit die Buchstaben wohlproportioniert erscheinen, sollten Sie die Abstände der Linien nach Ihrer Strichstärke ausrichten. Die Mittellängen sollten etwa fünf, die Oberlängen vier und die Unterlängen drei Strichbreiten messen.

Am besten üben Sie zuerst die kleinen Buchstaben – sie sind aufgrund ihrer kürzeren Striche einfacher zu schreiben. Versuchen Sie vor allem, die an- und abschwellenden Strichbreiten sicher in den Griff zu bekommen.

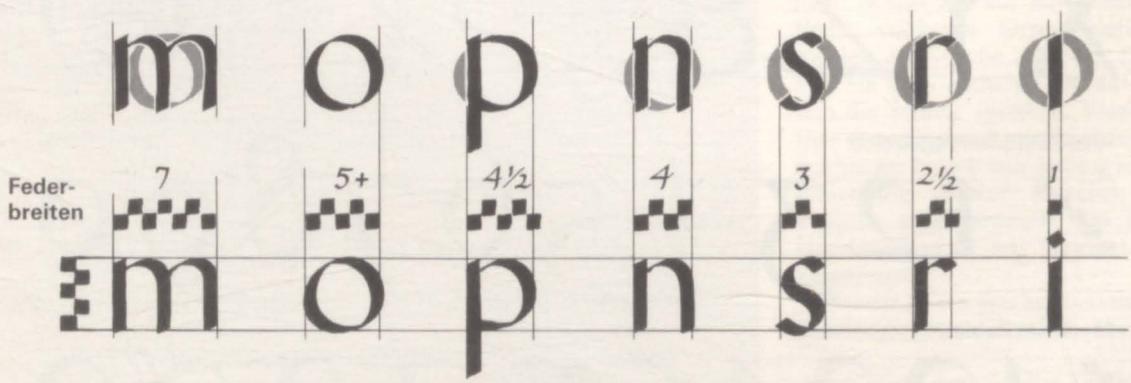
In unserem Kasten erklären wir Ihnen, in welchen Strichrichtungen Sie die einzelnen Buchstaben ausführen können und wie sich die Breiten der Buchstaben errechnen.

Federhaltung



DIE RICHTUNG DER FEDERSTRICHE

Alle Buchstaben außer dem 'l' setzen sich aus mehreren Strichen zusammen; die Bandzugfeder bestimmt die Richtung, in der Sie sie ziehen. Die Querstriche auf 'f' und 't' kreuzen den Buchstaben assymetrisch; 'c' und 'e' haben den gleichen Umriß; die Diagonalen des 'k' werden in einer durchgehenden Bewegung gezeichnet; die Kurven beim 'm' und vor allem beim 'g' erfordern einige Übung.



BUCHSTABEN-PROPORTIONEN IM VERGLEICH

Das 'o' ist ein Standardmaß für die Buchstaben-Proportionen. Seine Außenlinie bildet einen perfekten Kreis und mißt in Höhe und Breite fünf mal die Federbreite (Strichstärke).

Handschrift und Malerei

Reich verzierte Handschriften erfreuten sich beim französischen Adel des 15. Jahrhunderts so großer Beliebtheit, daß in dieser Zeit zahlreiche Bücher an erfahrene Künstler und Handwerker in Auftrag gegeben wurden. Zu besonderer Berühmtheit gelangten die Arbeiten der Brüder Limburg. Die drei Brüder verstanden es wie wohl kein anderer unter ihren Zeitgenossen, Schrift und Malerei zu einmaligen und sehr beeindruckenden Kunstwerken zu verweben.

Man kann davon ausgehen, daß die Brüder Limburg die Schriften in ihren Werken nicht selbst ausführten, sondern Kalligraphen für diese Aufgabe beschäftigten. Sie selbst planten jedoch aufs Genaueste die Gestaltung jeder Seite.

Kunstvolle Initialen und dekorative, oftmals mit einem Schuß Humor gewürzte Miniaturen am Rand sorgen dafür, daß Schrift und Bild zu einer Einheit verschmelzen.

Das Stundenbuch der Herzogin von Burgund entstand um 1470. Dekorative Elemente gleichen die unterschiedlichen Zeilenlängen aus. Obwohl nicht von den Brüdern Limburg geschaffen, zeigt dieses Buch, welch großen Einfluß die Kunst der Anfang des 15. Jahrhunderts verstorbenen Brüder auf nachfolgende Generationen von Schriftkünstlern ausübte.

In dieser ungewöhnlichen Miniatur, die den Einfluß der Tierkreiszeichen auf die verschiedenen Teile des menschlichen Körpers zum Thema hat, wird besonders deutlich, wie kunstvoll man es verstand, Bilder, Schrift und dekorative Elemente zu einer auskomponierten Seite zu verbinden.

Photos: Giraudon, Musée Condé, Chantilly

Catherine Behrent

Zeitschriften dienen der Künstlerin Catherine Behrent als Inspirationsquelle für ihre farbenfrohen Gemälde. Um aus dem vollen schöpfen zu können, hat sie sich eine enorme Sammlung Bildvorlagen zusammengetragen.

„In meinen Bildern kommt es mir darauf an, daß sie eine klare Gestaltung, ungewöhnliche Blickwinkel und leuchtende Farben zeigen", beschreibt Catherine Behrent ihre Intention beim Malen. „Das bedeutet jedoch nicht, daß ich ausschließlich leuchtende, lebendige Farben verwende. Ich spiele auch mit gedämpften, subtilen Farbtönen, um die Leuchtkraft der starken Farben zu erhöhen.

Auffällig gemusterte Gegenstände passen nur schlecht zu meinem Malstil. Ein besseres Sujet sind Blumen: Es macht mir Spaß, sie immer wieder in einem neuen Kontext darzustellen, denn sie scheinen sich dabei ständig zu verändern.

Ich glaube, meine Vorliebe für Blumen hat auch mit meiner Begeisterung für Raumgestaltung zu tun. Mit Blüten kann ich große Partien der Bildfläche mit einem fast 'gewachsenen' Muster von nuancierten Farben füllen. Intensiv gesetzte Hintergründe unterstützen die Bildwirkung und bilden ein gutes kompositorisches Gegengewicht.

„Einen entscheidenden Teil meiner Arbeit nehmen Bleistiftskizzen ein. Der Bildaufbau meiner ersten Skizze zu 'Bastmatte' erschien mir etwas zu langweilig; deshalb fügte ich in einem zweiten Entwurf die Orchidee hinzu."

Im Laufe der Jahre habe ich eine enorme Sammlung von Bildern aus Zeitschriften zusammengetragen: Nippes und Blumen, die mich besonders ansprechen. Wenn ich an einer Bildidee für ein Stilleben arbeite, hole ich mir aus den Photos oft zusätzliche Anregungen. Manchmal gehen sogar ganze Gemälde auf solche Magazinausschnitte zurück.

Zeitschriftenbilder

Die Idee zu meinem Bild 'Bastmatte' entlieh ich einem meiner Zeitschriftenphotos, in dem ein Topf mit dem russischen Nationalgericht 'Borschtsch' auf einer Bastmatte abgebildet war. Die ausgesprochen lebhafte Wechselwirkung von Farben, Texturen und Formen nahm mich sogleich gefangen.

Passend zu diesem Motiv entdeckte ich in einer anderen Zeitschrift eine Aufnahme mit rosaroten Topfblumen. Als ich nach diesen beiden Vorlagen eine Komposition entwarf, merkte ich, daß noch etwas fehlte. Ich sah also meine Sammlung erneut durch und fand auch, was ich suchte: eine Orchidee. Ihre gelblichweiße Blüte paßte farblich gut zu

Privatsammlung. Photo m. frdl. Gen. Meredith Long Gallery, Houston

der Bastmatte, und ihr langgestreckter Stiel bildete ein gutes Gegengewicht zu den überwiegenden runden Formen.

Ritual und Komposition

Oft photographiere ich auch selbst, um mit Blumen und Gegenständen in aller Ruhe experimentieren zu können. Zum Teil hat das Photographieren für mich etwas von einem Ritual: Es zwingt mich zur genauen Beobachtung. Aber die Photos stellen auch tatsächlich eine Hilfe bei der Komposition dar.

Wenn die Vorplanung abgeschlossen ist, grundiere ich zunächst die Leinwand mit Kreidegrund. Als Untermalung verwende ich klare Farbtöne, weil die Farbflächen dadurch mehr Tiefe und Leuchtkraft bekommen. Erst wenn ich mir mei-

„Bastmatte", Öl auf Leinwand, 81 cm x 81 cm. „Oft mische ich in den Bildern unterschiedliche Blickwinkel. Bei diesem Bild stellte ich die rotbraune Fläche im Korb stark gekippt dar, um die Aufmerksamkeit für sie zu erhöhen."

Privatsammlung. Photo m. frdl. Gen. Meredith Long Gallery, Houston

Privatsammlung. Photo m. frdl. Gen. Meredith Long Gallery, Houston

ner Komposition ganz sicher bin, untermale ich die gesamte Leinwand. Fühle ich jedoch meine Unentschlossenheit, untermale ich zunächst nur ein oder zwei Gegenstände und prüfe den Bildaufbau. Noch lassen sich Korrekturen leicht vornehmen.

Meine Farbpalette

Cölinblau, Preußischblau, Ultramarin, Kadmiumrot hell und dunkel, Alizarinkrapplack, Kadmiumgelb mittel, Phthalogrün und Weiß sind die Farben, die ich am häufigsten einsetze. Ich bereite meine Mischungen stets auf der Palette vor und trage sie mit einem Borstenpinsel auf. Mit einem japanischen Fächerpinsel oder weichem Haarpinsel kann ich sie gezielt auf der Leinwand überarbeiten. Damit der Farbauftrag fließender wird, mische ich zu den Tubenfarben zumeist etwas reines Leinöl.

Ich gehe bei meiner Arbeit stets systematisch vor: Den Anfang ma-

„Blumen und karierte Decke", Öl auf Leinwand, 91 cm x 122 cm. „Die blaue Vase und die leuchtend roten Blumen in der Glasvase waren der Ausgangspunkt für dieses Bild. Um ein farbliches Gleichgewicht und Texturkontrast herzustellen, nahm ich den rosaroten Krug mit den orangefarbenen Blumen in die Komposition auf. Die Idee zur blauen Vase und der karierten Decke kam mir bei Durchsicht meiner Bildersammlung."

che ich mit dem zentralen Gegenstand meiner Komposition, und erst wenn er abgeschlossen ist, male ich die anderen. Den Hintergrund hebe ich mir immer bis zum Schluß auf, weil ich dann noch rechtzeitig sehen kann, ob dem Bild möglicherweise noch ein Akzent fehlt: Man sollte den Hintergrund nie unterschätzen!

Die endgültige Form

In meinen vorbereitenden Skizzen dient mir der Hintergrund nur als Anhaltspunkt für die Raumaufteilung.

Tip FARBEN FÜR DIE UNTERMALUNG

„Bei der Untermalung orientiere ich mich an den Farben, die ich in meinem Bild verwenden will. Für gewöhnlich untermale ich einen gelben Gegenstand rot und eine Fläche, die später grün gestaltet werden soll, blau. So kann ich die Farben dezent beleben. Meiner Erfahrung nach kann man einen weißen Gegenstand durch eine gelbe Untermalung zum Leuchten bringen, während eine rote Untermalung ein gedämpftes Rosa-Weiß erzeugt. Mit einer blauen Untermalung kann ich eine weiße Fläche stumpf erscheinen lassen."

lung. Ich kann daher meist recht unvorbelastet an seine Ausgestaltung gehen. So zeigte zwar schon meine Skizze zu 'Künstler und Blumen' ein Fenster; seine endgültige Form gab ich ihm aber erst, als ich abschätzen konnte, wie sie der Komposition den meisten Zusammenhalt geben würde. Ich entschied mich dafür, durch seine Form die Hintergrundfläche zu beleben und mit seiner Farbe die Gegenstände im Vordergrund hervorzuheben. Ganz ähnlich arbeitete ich bei dem Bild 'Blumen mit karierter Decke'.

Gewichtsprobleme

Auch hier blieb der Hintergrund bis zum Schluß offen. Um diese sehr lebhafte Szene zu beruhigen, beschloß ich, den Hintergrund schlicht zu halten. Nur merkte ich sehr schnell, daß eine einfarbige Fläche zu gewichtig wäre und die Komposition stören würde. Ich fügte also feine vertikale Linien ein, die den Hintergrund aufbrechen und außerdem die Linien der Tischdecke aufgreifen. Auf sehr subtile Weise wird so die aufwärtsstrebende Bewegung der Blumen verstärkt und zugleich die horizontale Betonung des Bildaufbaus ausgeglichen. Und selbst der obere weiße Rand hat für dieses Gemälde eine wichtige Aufgabe: Er schafft die Verbindung zur Tischdecke und rundet die Komposition auf diese Weise ab."

„Künstler und Blumen", Öl auf Leinwand, 76 cm x 91 cm. „Dadurch, daß ich in einigen Partien, etwa bei der Blumenvase und der Abbildung auf dem Buch, die Untermalung durchschimmern ließ, gelang es mir, die Konturen schärfer zu akzentuieren."

M. frdl. Gen. Meredith Long Gallery, Houston

Variationen zu einem Thema

Mit unterschiedlichen Techniken läßt sich ein Motiv facettenreich und charaktervoll erfassen.

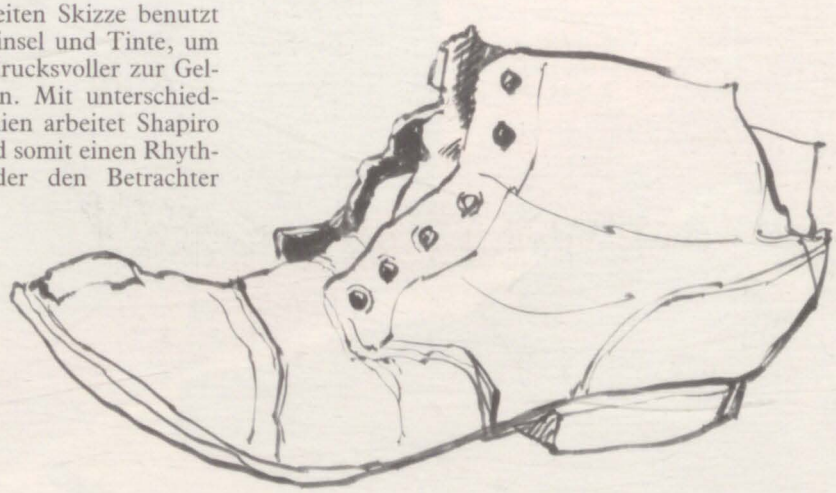
Die Skizzenbücher der berühmten Maler Rembrandt, Bonnard oder Toulouse-Lautrec sind eine wahre Fundgrube. Selbst unbedeutend erscheinende Kleinigkeiten waren den großen Künstlern eine Skizze wert. Es lohnt sich, ihrem Beispiel zu folgen, denn je mehr man zeichnet, um so aufmerksamer wird man für die alltäglichen Dinge des Lebens.

Fangen Sie gleich in Ihrer Wohnung mit dem Skizzieren an. Sogar eine Teekanne oder ein Schuh sind reizvolle Motive, die man plötzlich mit ganz anderen Augen zu sehen und neu zu begreifen lernt.

Ein alter Schuh

In verschiedenen Techniken und mit unterschiedlichen Medien skizziert der Maler Irving Shapiro einen alten Schuh. Bei seiner ersten Skizze konzentriert er sich ganz auf die Form des Schuhs, die er mit Konturlinien wiedergibt. Diese Darstellungsweise bewirkt zweierlei: Zunächst wird die Aufmerksamkeit auf den Verlauf der Linie gelenkt. Durch ihren unruhigen Strich hält sie das Interesse des Betrachters an der Form wach. In einem zweiten Schritt wird die Linie als Begrenzung wahrgenommen und definiert so die Form als Ganzes.

In seiner zweiten Skizze benutzt der Künstler Pinsel und Tinte, um die Linien ausdrucksvoller zur Geltung zu bringen. Mit unterschiedlich dicken Linien arbeitet Shapiro Betonungen und somit einen Rhythmus heraus, der den Betrachter



führt. So gelingt es dem Künstler hervorzuheben, wie ausgetreten und mitgenommen der Schuh ist. Die Konturlinien umschließen, auch bei dieser Skizze, die Form. Sie sind jedoch kräftiger. Dadurch entsteht der Eindruck einer gewissen Schwere und Standfestigkeit, die den Aspekt der Nützlichkeit des Stiefels in die Darstellung einbezieht. Auf die Schilderung des Materials kommt es dem Künstler bei dieser Tintenzeichnung nicht an.

Irving Shapiro fertigte eine lockere Aquarellskizze, um den charakteristischen Gesamteindruck des Stiefels einzufangen. Der Künstler richtet das Augenmerk des Betrachters auf den ganzen Schuh, indem er Details bewußt vernachlässigt.

In seiner mit einem 2B-Bleistift gefertigten Tonwertskizze konzentriert sich der Künstler vor allem auf die von Falten geprägte Form des Stiefels.

Bei der letzten Zeichnung – in Feder und Tusche – läßt Shapiro seiner Phantasie freien Lauf. Indem er die Figuren ins Bild bringt, gibt er dem Stiefel ein ungewöhnliches Umfeld. Die harten Tonabstufungen und der angedeutete schwarze Hintergrund verleihen diesem eigentlich ganz gewöhnlichen Gegenstand etwas Theatralisches.

Schuhstudien von Irving Shapiro. Links oben: Die photographische Vorlage, darunter: Konturlinienzeichnung, ganz unten: Zeichnung mit Pinsel und Tinte. Rechts oben: Aquarellskizze, darunter: Tonwertskizze, ganz unten: Skizze mit Feder und Tusche.

Mit Muße gemalt

Warum soll man nicht im Sommer eine Winterlandschaft malen? Die Arbeit nach Photographien bringt Ihnen die Motive ins Atelier.

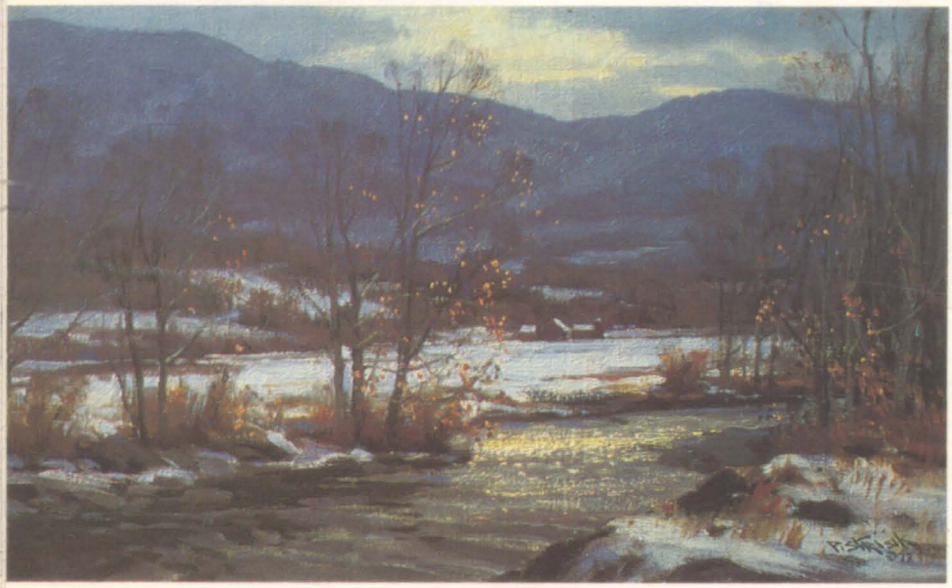
Es ist durchaus nicht jedermanns Sache, eine Winterlandschaft direkt vor Ort in der eisigen Natur zu malen. Photographien machen es Ihnen jedoch leicht, sich diesem Motiv zuzuwenden – wo und wann immer Sie wollen. Gleichgültig, ob man nun durch die Kälte davon abgehalten wurde, eine Szene in der Natur zu malen, oder ob man sich seine gelungensten Urlaubsphotos vornimmt und in ihnen anregende Motive sucht – die Arbeit nach Photos fällt leichter, wenn man planvoll zu Werke geht.

Die besten Voraussetzungen für die Arbeit nach Photos sind erfüllt, wenn Sie sich aus Ihren Aufnahmen nicht viel mehr als Anregungen und Inspirationen holen wollen. Ein Photo kopieren zu wollen, würde bedeuten, sich die kreativen Mittel, die Ihnen die Malerei bietet, zu versperren.

Die Komposition

Schon bei der kompositorischen Erarbeitung des Motivs sollten Sie die sich Ihnen bietenden gestalterischen Möglichkeiten nutzen. Behalten Sie darum bei jeder Vorlage, die Sie betrachten, den Gedanken im Hinterkopf, welche Bildelemente Sie verändern können, um dem Bild zu mehr Ausdruck zu verhelfen. So lohnt es sich oft, eine Fläche, die zu kontrastreich wirkt, weicher darzustellen oder einen zu eintönigen Vordergrund durch ein belebendes Spiel von Licht und Schatten aufzuwerten. Fügen Sie ganz nach Belieben Details hinzu, lassen Sie andere fort, oder arrangieren Sie sie neu. Hier kommt es Ihnen zugute, wenn Sie mehrere Aufnahmen von ein und demselben Motiv gemacht haben, so daß Sie jetzt aus einem reichen Fundus von Ideen schöpfen können.

„Vorfrühling" von Paul Strisik, 30 cm x 51 cm, Öl auf Leinwand. Schwarzweißphotos bringen die Tonwerte klar heraus und lassen Ihnen bei der Farbwahl sehr viel Freiheit.



Tip

QUALITÄT ZAHLT SICH AUS

Postkarten oder billige Drucke eignen sich kaum als Malvorlagen. Meistens kommen die Tonwerte und die Farben auf ihnen nur schlecht heraus. Besser ist es, selbst zu photographieren. Dann können Sie den Bildausschnitt beliebig bestimmen und mit verschiedenen Belichtungszeiten die Tonkontraste aussagekräftig herausarbeiten.

Schwarzweißphotos

Viele Künstler arbeiten besonders gerne nach Schwarzweißphotos, weil sie Ihren Farbsinn anregen und der Phantasie einen enormen Freiraum lassen. Sicher ist, daß auf ihnen die Tonwerte weitaus leichter zu identifizieren sind als auf Farbphotos. Wenn man bedenkt, daß Farben im Schatten kühler, im Licht wärmer erscheinen und sich an diese Regel hält, dann kann man die Farben ganz nach seinem künstlerischen Verständnis setzen und wird dennoch ein Bild erhalten, das farblich stimmt. Darüber hinaus können Sie jedoch die Muße, die Ihnen die Arbeit nach diesen Vorlagen läßt, für vielfältige Experimente der Farbgestaltung nutzen.

Gleichgültig, ob sie nach schwarzweißen oder farbigen Vorlagen arbeiten, bei der Gestaltung der Himmelspartie eines Bildes ist Ihre Phantasie nahezu immer gefordert. Auf den meisten Photos wirkt der Himmel flach und ausdruckslos; Wolken zeichnen sich nur undeutlich ab. Lassen Sie ihn mit der Stimmung des Bildes korrespondieren, und passen Sie die Licht- und Schattenflächen, wie

Paul Strisik in „Tauwetter im März", der Beleuchtungssituation an. Gerade durch diesen Trick können nach mittelmäßigen Schnappschüssen durchaus erstklassige Gemälde entstehen.

Ausgeglichene Tonwerte

Da auf Photos feine Tonwertabstufungen – je nach Belichtungszeit – entweder in der Licht- oder in den Schattenpartien verwischt erscheinen, hat es der Maler nicht ganz leicht, die unterschiedlichen Farbbereiche und Tonwerte auszuarbeiten. Wenn man ein im grellen Mittagslicht aufgenommenes Photo betrachtet, so sind darauf die Schatten meist nur als große, schwarze Flächen zu erkennen. Wollte man sie jedoch genauso wiedergeben, dann geriete die gesamte Balance des Gemäldes in Gefahr. Auch hier muß wieder Ihre Phantasie hilfreich einspringen, es sei denn, Sie haben eine ganze Photoserie von Ihrem Motiv mit verschiedenen Belichtungszeiten aufgenommen: Auf den „mißlungenen", überbelichteten Versionen sind Details in den Schattenpartien deutlich auszumachen.

„Tauwetter im März" von Paul Strisik, 51 cm x 76 cm, Öl auf Leinwand. Dieses gelungene Gemälde führt auf eindrückliche Weise vor Augen, wieviel Raum für die künstlerische Interpretation selbst bei der Arbeit nach einem Photo bleibt. Der Himmel, auf dem Photo eintönig und langweilig, findet sich im Gemälde abwechslungsreich und lebendig gestaltet. Die Perspektive hat der Künstler stark verändert, indem er die Flußbiegung weiter in den Hintergrund verlegte und dem Bild so mehr Tiefe gab. Den Felsen malte er noch mächtiger als im Original und stellte ihn durch eine geschickte Wahl der Beleuchtung noch mehr heraus. Mit viel Phantasie fügte Paul Strisik Details ein, wo ihm das Photo nur dunkle, undifferenzierte Flächen bot. Blättern Sie einmal Ihre Urlaubsbilder durch; vielleicht entdecken Sie dort Ihr nächstes Motiv!

Leicht und locker

Weil Gouachefarben so leuchtend, klar und vielseitig sind, eignen sie sich wunderbar für Tierillustrationen.

Die Vogelwelt bietet eine reiche Auswahl an hübschen, zum Malen herausfordernden Sujets. Doch leider tun uns unsere gefiederten Freunde selten den Gefallen, in einer Pose längere Zeit stillzuhalten. Fertigen Sie daher in einem Park oder an Futterhäuschen möglichst viele rasche Skizzen, in denen Sie die charakteristischen Merkmale der Tiere erfassen. Am besten achten Sie vor allem auf die Körperproportionen, die Form des Schnabels und das Muster des Gefieders. Details, die Ihnen entgehen, können Sie daheim in Büchern nachschlagen.

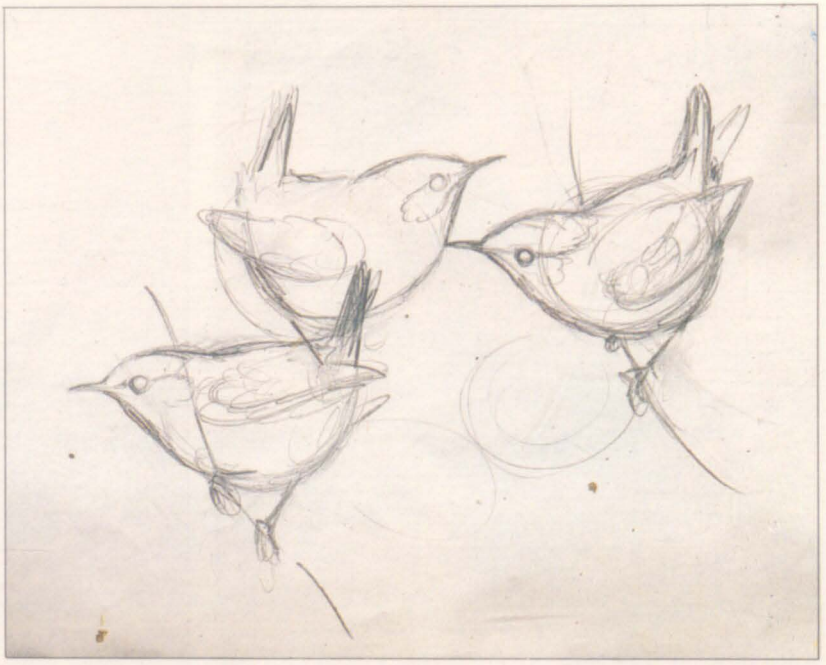
Diese ansprechende Gouacheskizze einer Singdrossel von Richard Tratt lebt von der Wirkung sehr lichter, wäßriger Farbaufträge und gekonnt eingesetzten trockenen Pinselstrichen.

Übung: Zaunkönig im Efeu

Der Tierillustrator Ken Wood beschäftigte sich schon eine ganze Weile mit den Zaunkönigen in seinem Garten. Obwohl er in unserer Übung nur ein einzelnes Tier darstellen möchte, fertigt er eine ganze Reihe vorbereitender Skizzen.

1. Vorskizzen

Überzeugend wirken Vogeldarstellungen nur dann, wenn Form und Haltung der Tiere gut getroffen sind. Es lohnt sich deshalb, eine Reihe von Vogelskizzen anzufertigen, um in ihnen die typischen Bewegungsmomente eines Vogels zu studieren. Konzentrieren Sie sich dabei auf die Grundform des Vogels. Aus den Vorskizzen können Sie diejenige mit der typischsten Körperhaltung für die weitere Bearbeitung auswählen.



1

2. Die Komposition

Wenn Sie sich für eine besonders ansprechende und charakteristische Pose entschieden haben, sollten Sie die Umgebung auf den Vogel abstimmen. Um eine harmonische Komposition zu finden, bedarf es wiederum einiger Skizzen. Es ist sinnvoll, alle Vorzeichnungen mit einem mittelweichen Bleistift anzufertigen, um jederzeit Korrekturen vornehmen und zugleich die Komposition zügig weiterentwickeln zu können.

2

PROBLEMLOSES ARBEITEN

Um erste Erfahrungen mit dem Medium Gouache zu sammeln, braucht man keine langen Ausführungen über die Eigenschaften dieser Farben zu studieren. Sehr schnell ist man mit ihnen vertraut, denn sie erinnern in vielerlei Hinsicht an die Farben des guten alten Schulmalkastens. Als Faustregel kann gelten: Mit Gouache arbeitet man wie mit Aquarellfarben – lediglich auf Lasurtechniken sollte man verzichten.

3

4

Tip

EINFACHE KORREKTUREN

Gouachefarben kommen dem Wunsch des Künstlers, einzelne Partien eines Bildes oder Details gezielt zu überarbeiten, sehr entgegen. Sie besitzen eine hohe Deckkraft, so daß man ganz nach Belieben übermalen kann. Selbst helle Farben über dunkle Untergründe gebracht stellen bei Gouachefarben kein Problem dar.

3. Erste Farbaufträge

Mit einem mit leichter Hand geführten weichen Bleistift legt Ken Wood die endgültigen Konturen des Zaunkönigs, der Efeuranke und ihrer Blätter fest.

Ihr feinster Pinsel ist das geeignete Werkzeug, um mit ihm die feinen Formen von Schnabel und Auge zu modellieren. Ken Wood verwendet Mischungen aus Umbra natur, Siena gebrannt, Schwarz und Weiß. Der Künstler beginnt mit diesen Partien, weil er sie für die wichtigsten Charakteristika eines jeden Vogels hält und die Erfahrung gemacht hat, daß sich die übrigen Bildelemente fast automatisch ergeben, wenn diese Merkmale „stimmen". Gelingen ihm diese Details nicht zufriedenstellend, verwirft er seinen Entwurf, ohne lange zu zögern, und startet einen neuen Versuch.

Der Rücken des Vogels erhält eine Untermalung mit einer wäßrigen Mischung aus Umbra gebrannt, Umbra natur und Weiß. Die gleiche Farbe können Sie verdünnt für die Brust, das Gesicht und die Schwungfedern des Vogels verwenden.

4. Details

Ausgehend von diesem Grundton können Sie mit einem Pinsel Nr. 1 und mit zunehmend deckenderem Farbauftrag das Federkleid des Vogels entwickeln. Die Farbmischung wird durch Zugaben von Schwarz für die Dunkel- und Weiß für die Hellpartien leicht variiert.

Die Detailvielfalt des Gefieders arbeitet Wood schrittweise heraus. Schicht für Schicht „zeichnet" er mit dem Pinsel die Felderfluren der Federn ein. Mit einem sehr trockenen Pinsel können Sie ein feines Netz heller Striche über die Brust des Vogels malen und so die Textur des Federkleids wiedergeben.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt hellbraunes Ingrespapier, 48 cm x 31 cm
- zwei feine Haarpinsel (Nr. 0 und 1)
- Gouachefarbpalette: Umbra natur, Siena gebrannt, Schwarz, Weiß, Umbra gebrannt, Olivgrün, Kadmiumrot dunkel, Zitrongelb.

5

6

5. Der Efeuzweig

Den Zweig gestaltet Ken Wood in Variationen einer Mischung aus Olivgrün und Kadmiumrot dunkel. Er benutzt dazu einen sehr feinen Pinsel. Die Blätter werden, ähnlich wie das Federkleid, zunächst in einem einheitlichen Grundton gemalt, über den später die Einzelheiten gesetzt werden können.

Lassen Sie im Basiston für die Oberseite der Blätter Olivgrün dominieren, und fügen Sie Ihrer Mischung dort, wo die hell schimmernden Unterseiten des Laubs zu sehen sind, Weiß hinzu.

6. Die Blattadern

Nachdem die Untermalung getrocknet ist, kann der leichte Glanz auf den Blättern mit einer Mischfarbe aus Olivgrün und Zitronengelb angedeutet werden. Mit der gleichen Mischung zeichnet Wood die fein verzweigten Blattadern ein.

Die Blattränder und dunklere Partien können Sie zum Abschluß mit einer Rot-Schwarz-Mischung in zarten Schraffuren vom Rest des Blattes absetzen.

In diesem Bildausschnitt in Originalgröße ist deutlich zu erkennen, daß das Gefieder Schicht für Schicht angelegt wurde. Die hellen und dunklen Partien der Blätter sind in feiner Linienarbeit gestaltet.

Der Tausendsassa

William Merritt Chase (1849–1916) zählt zu den bedeutendsten amerikanischen Malern der Jahrhundertwende. Er ebnete in seiner Heimat den Weg zur Moderne.

Über die amerikanische Malerei des späten 19. Jahrhunderts und des frühen 20. Jahrhunderts schrieb ein zeitgenössischer Kritiker: „Der nationale Stil – sofern es überhaupt einen amerikanischen Stil geben kann – ist ein Konglomerat, in dem die Einflüsse alter und neuer Schulen ununterscheidbar miteinander verschmolzen sind."

Auch das Werk des Malers William Merritt Chase war von vielen Kunstströmungen seiner Zeit beeinflußt. Seine Bilder zeigen deutlich Merkmale der tonigen Münchner Schule, die wiederum in ihrer breitpinseligen Malerei in den Niederländern Frans Hals und van Dyck Vorbilder hatte und vom Naturalismus inspiriert war. Das breite Spektrum im Œuvre des Amerikaners Chase reicht von grau-brauner Tonmalerei im traditionellen Sinne bis hin zu kraftvollen, dynamischen Gemälden mit ausgeprägten Farbakzenten. Mit seiner großen Bandbreite von Motiven und der sehr stetigen Entwicklung seiner Malweise ebnete Chase in Amerika den Weg von der Tradition in die Moderne.

Chase war nicht nur mit den künstlerischen Entwicklungen in seiner Heimat Amerika bestens vertraut. Seine Studienaufenthalte in Europa vermittelten ihm darüber hinaus intensive Eindrücke der dortigen Kunstrichtungen, und so machte er bei allen Künstlern, die es ihm wert schienen, stilistische Anleihen – sogar bei seinen eigenen Schülern. Als Kunstlehrer riet er seinen Studenten, ebenso zu handeln: „Seien Sie aufnahmefähig. Nehmen Sie von jedem das Beste!" Kritiker warfen dem versierten Maler zwar vor, er bediene sich zu vieler Quellen – aber genau darin lag seine Stärke: Jedes vollendete Gemälde zeigt dennoch unbestritten Chase' persönlichen Stil.

Die Anfänge

William Merritt Chase wurde am 1. November 1849 in Indiana, im mittleren Westen der USA geboren. Bereits als jungen Mann zog es ihn nach New York, um Kunst zu studieren. Von dort siedelte er nach St. Louis über, wo er an Portraits und Stilleben arbeitete.

Eine unverhoffte Wende in seinem Leben gab es für den jungen Künstler im Jahre 1872: Wohlhabende Geschäftsleute finanzierten ihm eine Reise nach Europa. Dort sollte er Bilder für sie erwerben und auch selbst arbeiten.

Während dieses Aufenthalts in der Alten Welt studierte er fünf Jahre lang an der Akademie in München, wo ihn Maler wie Wilhelm Leibl und Wilhelm Diez beeinflußten. 1877 lebte Chase mit zwei amerikanischen Malerkollegen in Venedig, bevor er 1878 nach New York zurückkehrte.

Sein guter Ruf als Maler brachte ihm nach seiner Rückkehr eine Lehrposition an der neu gegründeten Art Students League in New York ein. Außerdem unterhielt er einen vielbesuchten Salon in seinem Atelier in der 10. Straße, in dem er Malvorführungen abhielt.

Chase im Garten seiner Villa in Florenz, um 1911.

Chase übte 38 Jahre lang Lehrtätigkeiten an vielen Hochschulen auf beiden Seiten des Atlantiks aus – von seiner Rückkehr in die Staaten 1878 bis zu seinem Tode im Jahre 1916. Als Lehrer vertrat er die Ideen und Methoden der französischen „Plein air"-Maler, die – was damals sensationell war – unter freiem Himmel malten. Und Chase eröffnete 1886 die erste Freiluft-Sommermalschule. Auch seine eigene Malerei veränderte sich in diesen Jahren.

Portraits, Landschaften und Stilleben – Chase zeigte sich auf vielen Gebieten begabt. In seinen mittleren Jahren konzentrierte er sich auf Landschaften. In New York und Umgebung entstanden Szenen im Freien, zum Beispiel Parkanlagen, Hafen- und Strandansichten. Seine Palette umfaßte nun hellere, leuch-

National Gallery of Art, Washington D. C., Sammlung Chester Dale

„Freundlicher Besuch", 1895, Öl auf Leinwand, 77 cm x 122 cm. Dieses Bild gehört zu Chase' berühmtesten Werken. Es zeigt sehr gut die Kunstphilosophie des Malers: „Ein erfolgreiches Bild sollte den Eindruck machen, als sei es in einem einzigen Atemzug auf die Leinwand gehaucht."

tendere Farben, und auf seinen Gemälden aus dieser Zeit überwiegen subtile Tonwerte. Im Alter malte er noch frischere, klarere und farbenreichere Landschaften. Und in seinen Werken aus den letzten Lebensjahren, die er in Italien verbrachte, spürt man deutlich den Einfluß der strahlenden Sonne des Südens: Sie zeichnen sich durch kräftige, leuchtende Farben aus.

Vitale Maltechnik

In seiner späten Schaffensphase widmete sich Chase begeistert Fisch-Stilleben, beflügelt vom Studium der niederländischen Malerei. „Es gibt keinen anderen Maler, der wie er das charakteristische Schimmern von Fischschuppen wiedergibt", schrieb ein Kritiker beeindruckt von Chase' Kunst.

Im Wandel seiner Malerei von der tonigen zur farbenfreudigen Palette in den 80er Jahren blieb die Farbigkeit seiner Bilder zwar gemäßigt, aber seine Arbeitsweise wurde freizügiger. So fertigte Chase nur noch selten vorbereitende Skizzen an, sondern malte statt dessen gleich auf der Leinwand. „Wir sehen Farbe und Form", sagte er einmal. „Warum also nicht gleich mit der Farbe anfangen und mit einem Pinsel voll Farbe arbeiten."

Unabhängig vom Thema spürt man in all seinen Werken seine Selbstsicherheit, die sich vor allem in der vitalen Maltechnik zeigt. Jeder Pinselstrich hat seine Bedeutung, seine Richtung und seinen Zweck. Chase wußte immer, wann er aufhören mußte: „Man braucht zwei Menschen, um ein Bild zu malen", sagte er, „der eine malt, und der andere steht mit der Axt daneben, um genau im richtigen Moment abzubrechen".

Museum of Art, Rhode Island School of Design

„Portrait einer Dame in Rosa" 1888/1889, Öl auf Leinwand, 178 cm x 103 cm. Dieses Gemälde ist zwar in den Farbtönen und in den dekorativen Elementen von dem Engländer Whistler beeinflußt, aber Chase zeigt größeres Interesse an der Form, wie die Ausarbeitung des Arms und des Gesichts beweist. Das Werk ist harmonisch und subtil, ganz in der Art Whistlers, aber es trägt die Kennzeichen für Chase' eigenen Stil. Es ist atmosphärisch dicht und gestalterisch ausgewogen, belebt durch die energische Pinselführung des Künstlers.

Parrich Art Museum, Southampton, New York, Sammlung Littlejohn

„Meine Tochter Dieudonnée (Alice Dieudonnée Chase)", um 1902, Öl auf Leinwand, 185 cm x 93 cm. Chase hatte acht Kinder; dieses Portrait stellt das Erstgeborene dar und zeigt eine selbstbewußte, weltgewandte junge Frau. Bereits zu Lebzeiten des Künstlers wurde das Portrait hoch geschätzt: Es fand insbesondere beim Bürgertum großen Beifall. Es fängt dessen unbekümmerte Lebenseinstellung im Amerika um die Jahrhundertwende ausgesprochen treffend ein. Eindrucksvoll und interessant ist die diagonale Komposition, die der Maler an der linken Seite abgeschnitten hat. Das weiße Kleid des Mädchens steht im spannenden Kontrast zu dem dunklen Hintergrund, der von dem starken Farbkontrast des Mundes unterbrochen wird.

Photo: John Shaw

Geheimnisvoller Nebel

Eine Nebellandschaft inspiriert zum Malen, gleich, ob der Nebel schwer und fast undurchdringlich auf ihr lastet oder ob er in zarten Schleiern über ihr schwebt.

Kaum eine andere Wettererscheinung ist so faszinierend und geheimnisvoll wie Nebel. Umrisse tauchen schemenhaft auf oder verschwinden plötzlich im Nichts, Konturen verschwimmen, und die ganze Szenerie ist in ein unwirkiches fahles Licht getaucht. Kurz: Eine neblige Landschaft verlangt danach, in einem Aquarell festgehalten zu werden.

Es ist allerdings nicht ganz unproblematisch, Nebel darzustellen. Allzuoft gelingen die zart verschwommenen Formen und Farben nur bleich und fade. Die Zartheit der dunstigen Silhouetten kommt jedoch erst dann richtig zur Geltung, wenn man mit kräftigeren Farben und Tönen gezielt Akzente setzt. Dafür bieten sich vor allem Vordergrunddetails an. Reife Beeren oder bunte Blüten erscheinen an einem grau verhangenen Tag noch leuchtender und bieten sich für diese kompositorisch so bedeutsame Aufgabe geradezu an.

Auch die Lichtverhältnisse tragen an einem nebligen Tag zur besonderen Stimmung der Landschaft bei. Ihnen sollten Sie daher einige Aufmerksamkeit schenken.

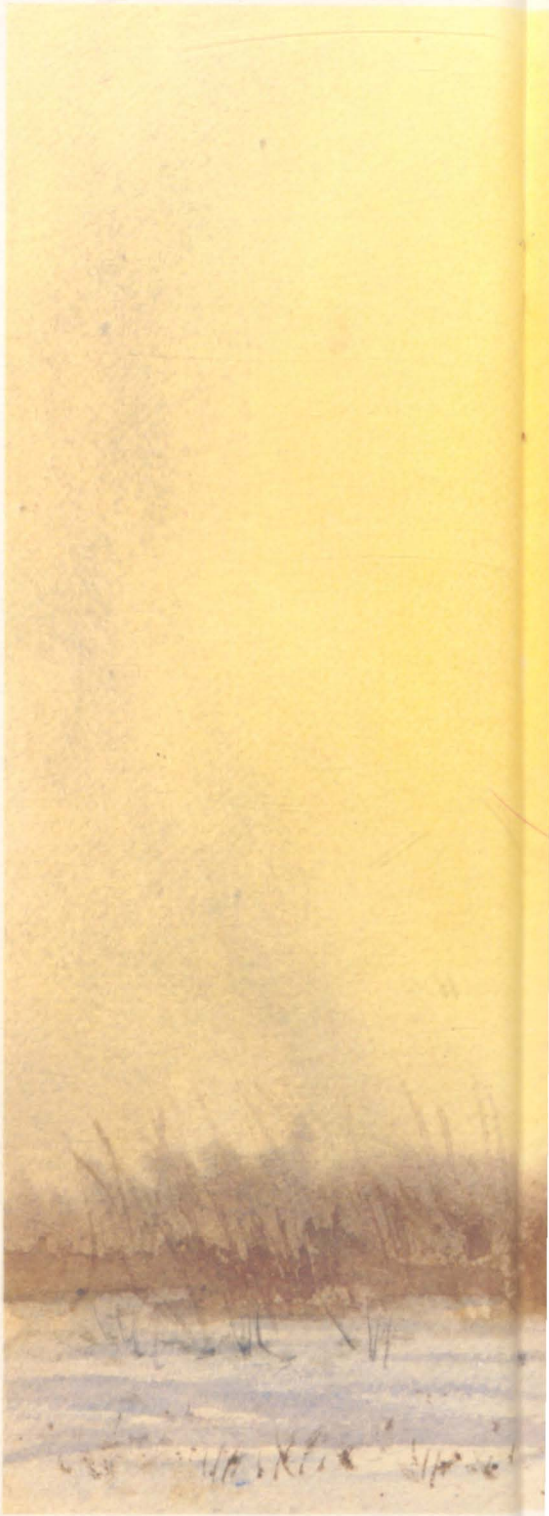
Bei Nebelwetter ist das Licht nur diffus; es wird von jedem der Wassertröpfchen reflektiert und dabei zerstreut. Aus diesem Grund gibt es auch keine starke Trennung von Licht und Schatten, und es herrscht ein relativ gleichmäßiger Mittelton vor. Um diese weiche Lichtwirkung zu erzielen, sollte man sich auf wenige Tonwerte beschränken. Helle bis mittlere Töne sind für diesen Zweck am wirkungsvollsten. Die kontrastreichen Akzente können Sie dann mit dunkleren Tönen setzen.

Verschleierte Formen

Weil es im Nebel keine Schlagschatten gibt, verlieren die Oberflächenstrukturen – mit Ausnahme der Dinge, die sich in unmittelbarer Nähe des Bestrachters befinden – an Detailreichtum. Damit der Eindruck von Dunst und Nebel entsteht, sollten Sie daher Einzelheiten so weit wie möglich vereinfachen.

Farbveränderungen

Eintöniges Grau ist keinesfalls der einzig vorherrschende Farbton an einem nebelverhangenen Tag. Auch Grautöne können durchaus abwechslungsreich und „farbig" sein. Mischen Sie beispielsweise ein violettes Grau, ein bläuliches Grau oder sogar ein gelbliches Grau an, und arbeiten Sie darüber hinaus mit hellen, leuchtenden Farbtönen, die Sie stark mit Wasser verdünnen. Wie das Aquarell von Ferdinand Petrie beweist, sind mit solchen Tönen fast magisch anmutende atmosphärische Wirkungen zu erzielen. Hier ist Indischgelb die dominierende Farbe. Im Vergleich zum Photo ist Petries Bild darum im ganzen zwar etwas



heller, aber um so faszinierender gibt es die helle, durch Nebelschleier dringende Morgensonne wieder.

Um die weichen Übergänge bei Farb- und Tonwerten zu erzielen, die einer Nebellandschaft ihre Ruhe und Stille verleihen, können Sie auf angefeuchtetem Papier arbeiten und Formen und Umrisse ineinander verlaufen lassen. Sie können die Farben aber auch wie gewohnt auftragen. Lassen Sie das Bild dann trocknen, feuchten Sie es anschließend mit reichlich klarem Wasser an, und nehmen Sie mit einem Tuch wieder Farbe weg.

Mit den spontanen und vielseitigen Aquarellfarben lassen sich Landschaften mit ganz besonderem Gepräge darstellen. Ferdinand Petrie hat die Farben naß-in-naß aufgetragen, um die fast poetische Stimmung der zarten Schleier einzufangen, die über der friedvollen Szene liegen.

Übung: Frühnebel

Die Schönheit nebelverhangener Landschaften zeigt sich vor allem in den zart verschwimmenden Umrissen und Tönen, die alles wie verzaubert und der Wirklichkeit entrückt erscheinen lassen. Ferdinand Petrie inspirierte diese Stimmung zu seinem Aquarell, das er planvoll von den hellen zu den dunklen Tönen aufbaut. Die vagen Umrisse der Bäume im Hintergrund entstehen durch mehrfachen Auftrag einer wäßrigen Lösung. In Kontrast dazu wird der Vordergrund genauer herausgearbeitet, wodurch die zarte Erscheinung der im Dunst liegenden Bäume noch betont wird.

1

2

1. Abgestufter Farbauftrag

Ferdinand Petrie skizziert zunächst die Umrisse der Bäume des Mittelgrunds. Dann deckt er die Vordergrundpartien mit Maskiergummi ab. Hier soll erst zum Abschluß ein Lichtkontrast entstehen, über deren genauere Ausgestaltung sich der Künstler erst später Gedanken machen will.

Feuchten Sie nun das ganze Blatt mit Wasser an. Mit einem Rundpinsel Nr. 8 können Sie anschließend den ersten Farbauftrag aufbringen, für den Sie Lichter Ocker und Paynesgrau mit viel Wasser anmischen. Zum Horizont hin kräftigt der Künstler die Mischung mit ein wenig Ultramarin.

Sobald der Hintergrund trocken ist, können Sie die am weitesten entfernten Bäume einfügen. Dafür eignet sich eine verdünnte Mischung aus Paynesgrau, Cölinblau und Lichter Ocker, die Sie am besten mit einem Rundpinsel Nr. 6 auftragen. Petrie verzichtet, um die Tannen weit hinten im Dunst fast versinken zu lassen, auf jede Andeutung von Textur.

Nachdem der Farbauftrag getrocknet ist, geben Sie zu Ihrer Mischung noch etwas Cölinblau, um nun die Bäume im Mittelgrund malen zu können. Eine dritte Baumreihe beschließt die Tannenlichtung im Vordergrund. Damit die Bäume dicht gestaffelt erscheinen, sollte jeder Farbauftrag nur wenig dunkler sein als der vorhergehende.

2. Der Mittelgrund

Um die beiden hohen Bäume im Mittelgrund zu gestalten, geben Sie zusätzlich Paynesgrau zu Ihrer Mischung. Die Tannen wirken natürlicher, wenn Sie die variierende Konsistenz der Mischung gezielt nutzen: Malen Sie die Zweige vom Stamm nach außen hin und lassen den Pinsel trocken auslaufen.

3. Lichtakzente

Einige Büsche geben dem Vordergrund gegenüber dem dunkleren Mittelgrund Gewicht.

Sonnenstrahlen scheinen über ihre taunassen Blätter zu tanzen, wenn Sie sie mit Mischungen aus Ultramarin und Lichter Ocker malen und an einigen Stellen weißes Papier durchscheinen lassen.

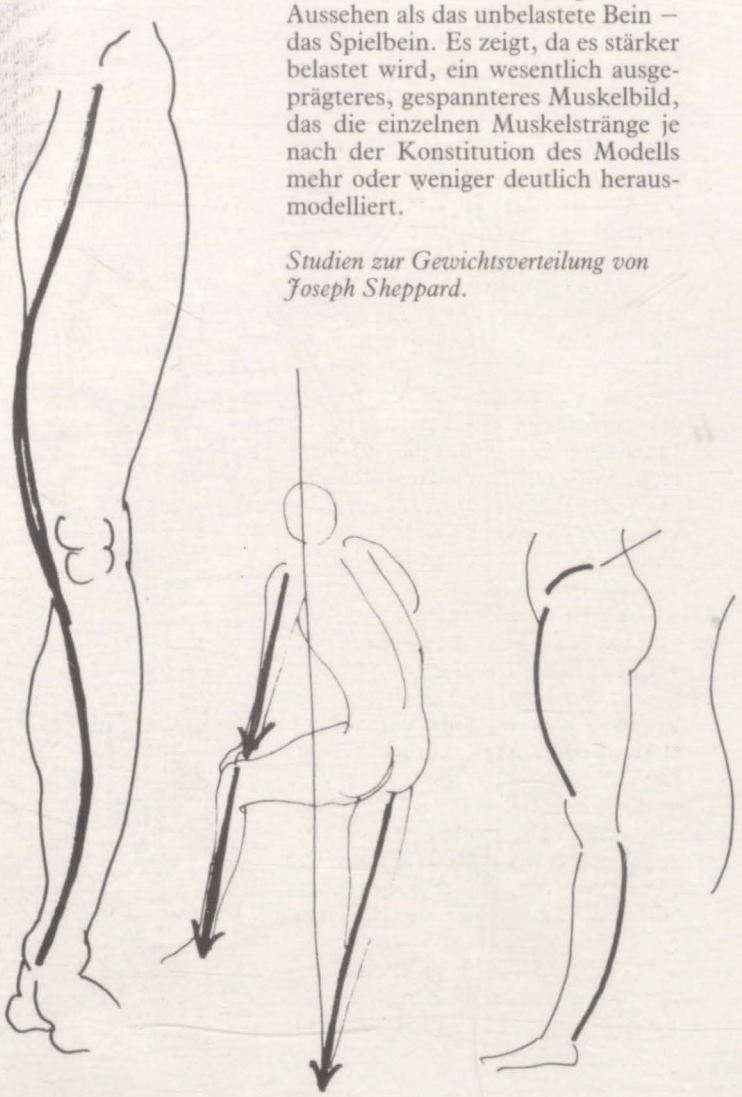
WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt halbrauhen Aquarellkarton, ca. 24 cm x 34 cm
- zwei Rundpinsel: Nr. 6 und Nr. 8
- Lichter Ocker, Paynesgrau, Ultramarin und Cölinblau
- Maskiergummi.

Sicherer Stand

Füße und Beine lassen sich leichter und präziser wiedergeben, wenn man ihre anatomische Struktur kennt.

Beine und Füße tragen das volle Gewicht des stehenden, gehenden oder laufenden Körpers, und selbst im Sitzen stützt er sich noch zu einem großen Teil darauf. Deshalb liegt der Schlüssel zur Wiedergabe dieser Extremitäten im genauen Erkennen der Gewichtsverteilung, des Verhältnisses zwischen belasteten und entlasteten Muskeln. Das Bein, das das Gewicht des Körpers trägt – das Standbein – hat ein völlig anderes Aussehen als das unbelastete Bein – das Spielbein. Es zeigt, da es stärker belastet wird, ein wesentlich ausgeprägteres, gespannteres Muskelbild, das die einzelnen Muskelstränge je nach der Konstitution des Modells mehr oder weniger deutlich herausmodelliert.



Studien zur Gewichtsverteilung von Joseph Sheppard.

Das Spielbein hingegen wirkt entspannter, schwereloser und weniger belastet. Diesen Unterschied sollte man sorgfältig herausarbeiten: Ein zu wenig durchgebildetes Standbein würde die Figur schwebend erscheinen lassen, da es dem Betrachter nicht den Eindruck von Belastung und Bodenkontakt vermittelt; ein zu „schweres" Spielbein bringt die gesamte anatomische Struktur durcheinander.

Strukturen des Fußes

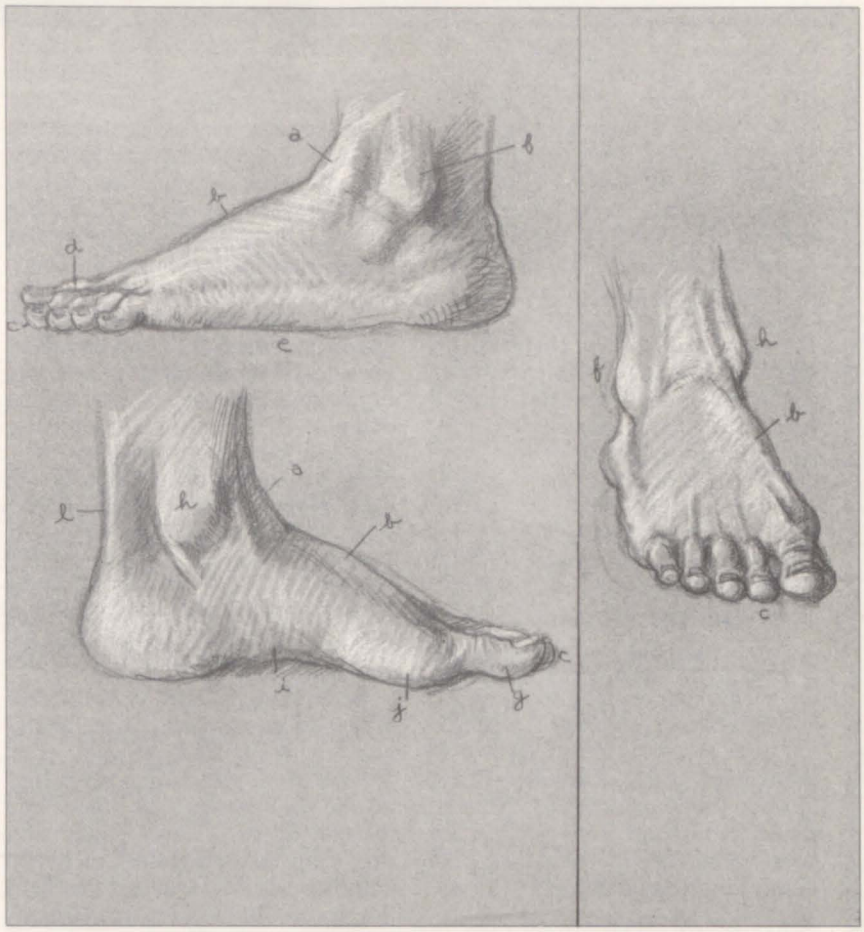
Auch die Füße lassen sich leichter darstellen, wenn man das anatomische Zusammenspiel ihrer Knochen, Muskeln und Sehnen kennt. Gleichgültig, aus welchem Winkel man den Fuß betrachtet, er weist stets einige charakteristische Merkmale auf.

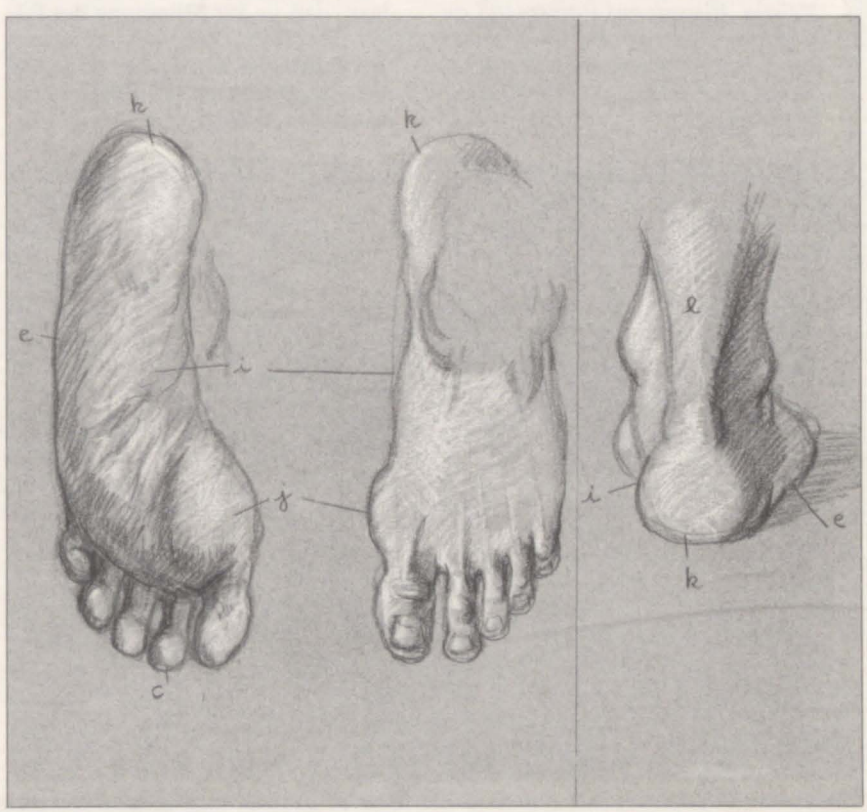
Von der Außenseite gesehen ist die flache „Brücke" zwischen Bein und Fuß (a) sowie die flache Wölbung (b) auf der Oberseite des Fußes deutlich zu erkennen. Der dem großen Zeh benachbarte Zeh (c) ist fast immer am längsten. Das vordere Gelenk der Zehen ist beim fest stehenden Fuß nicht gestreckt (d). Die Außenkante der Fußkante liegt, im Gegensatz zur Innenkante, flach auf (e). Der äußere Knöchel (f) bildet zugleich den Mittelpunkt des Knöchelgelenkes.

Von der Innenseite aus gesehen erkennt man, daß der große Zeh (g) ein Glied weniger hat als die anderen Zehen; der Fußknöchel an der Innenseite (h) sitzt höher als der auf der Außenseite des Fußes (f). Die Innenseite der Fußsohle (i) liegt nicht flach auf, sondern wölbt sich über dem Boden. Der Fußballen des großen Zehs (j) tritt deutlich hervor. Zwischen Ferse und Unterschenkel ist eine kräftige Sehne, die Achillessehne, klar zu erkennen (l).

Auch aus dem Blickwinkel von vorn auf den Fuß ist deutlich zu sehen, daß der innere Knöchel (h) höher liegt als der äußere (f). Eine stark ausgebildete, deutlich hervortretende Sehne (b) zieht sich vom großen Zeh aus an der Innenseite über das Fußgewölbe, wo sie eine Art Rampe bildet. Die Enden der Zehen weisen fleischig gerundete Ballen auf, auf denen die Zehennägel sitzen.

Wenn man die Fußsohle genauer betrachtet, erkennt man, daß das Fußgewölbe von Falten gesäumt





wird (i). Der Fußballen hinter dem großen Zeh hat ein dickes, fleischiges Polster; ähnliche Polster zeigen sich auch unter der Außenseite des Fußes (e) sowie unter der Hacke (k). Direkt von oben betrachtet, sind besonders der Fußballen (j) und das Polster unter der Ferse (k) zu erkennen, während man die Ballen an der Spitze der Zehen (c) von der Unterseite her besser sehen kann.

Von hinten betrachtet weist der Fuß eine besonders charakteristische Form auf, die bestimmt wird durch die runde Form des Fersenballens (k), die daran anschließende, nach unten spitz zulaufende Form der Fersensehne (l), die deutliche Einbuchtung des Fußgewölbes (i), die dazu führt, daß ein Teil des Innenfußes von der Ferse verdeckt wird, sowie durch die weiche gepolsterte Wölbung des Außenrists (e).

Ausdrucksvolle Gliedmaßen

So wichtig die genaue, anatomisch korrekte Wiedergabe der Extremitäten auch ist – sie reicht nicht aus, um einem Porträt oder einer Skizze „Leben einzuhauchen". Hände, Beine, Arme und Füße wirken nur dann überzeugend, wenn es dem Künstler gelungen ist, sie in Zusammenhang mit der ganzen Statur des Modells zu sehen und sie entsprechend wiederzugeben. Hände und Füße sind darüber hinaus ebenso Ausdrucksmittel der Persönlichkeit und ihrer Stimmungen wie das Mienenspiel des Gesichts. Dieser Tatsache sollte der Künstler Rechnung tragen, wenn er die Lebendigkeit seines Modells überzeugend vermitteln will.

Dabei kommt es gar nicht so sehr auf die penible Abbildung jedes körperlichen Details an. So hat etwa Charles Reid in seiner Skizze fast völlig auf Einzelheiten verzichtet und sein Modell in fließenden, weichen Konturen wiedergegeben. Da aber Konturen und Proportionen stimmen und die wirklich wichtigen Details repräsentiert sind – die Ellenbogen etwa entstehen durch schnelle, aber sicher gesetzte Tonflecken – ist das Gesamtergebnis für den Betrachter überzeugend.

James Valerio, ein Vertreter des Hyperrealismus, geht den umgekehrten Weg. Mit konzentrierter Meisterschaft gibt er in seinem Bild „Ruhe im Schatten" die Hände des Modells bis ins kleinste Detail wieder. Die komplizierten Lichtverhältnisse auf den Händen und ihre dominante Stellung in der Gesamtkomposition der Zeichnung führen dazu, daß sie zur Stimmung des Bildes, zur Darstellung der entspannten, träumerischen Ruhe, fast noch mehr beitragen als der Gesichtsausdruck des Modells.

„Ruhe im Schatten" von James Valerio, Bleistift auf Papier, 105 cm x 76 cm. Durch penible Wiedergabe der Hände vermittelt der Künstler die Stimmung eines ruhigen, träumerischen Sommertages.

„Körperstudie" von Charles Reid, Aquarell, 50 cm x 27 cm. Durch sensible Behandlung der Proportionen gelingt es Charles Reid, auf Einzelheiten zu verzichten und dennoch einen geschlossenen Gesamteindruck zu vermitteln.

Gouache

Gouachefarben ähneln in vielerlei Hinsicht Aquarellfarben. Sie können daher für die Gouachemalerei die gleichen Pinsel und Paletten benutzen wie beim Aquarellieren. Im Gegensatz zu Aquarellfarben sind Gouachefarben jedoch stark deckend, und Sie können mit Ihnen auf vielen verschiedenen Untergründen malen.

Woraus besteht Gouache?

Gouache ist eine deckende Wasserfarbe. Die Pigmente sind mit weißer Kreide gemischt und mit Gummi arabicum gebunden.

Wie arbeitet man mit Gouache?

Wenn Sie intensive, brillante, weiche und glatt fließende Farben benutzen möchten, die schnell trocknen, dann ist Gouache das richtige Medium. Mit wenig Wasser verdünnt, lassen sich feine Linien und Details malen, aber auch größere deckende und glatte Flächen anlegen. Etwas stärker verdünnt eignet sich die Farbe auch für halbdeckende Farbaufträge.

In welchen Größen sind Gouachefarben erhältlich?

Sie erhalten die Farben in Tuben von 14 ml bis zu 37 ml und in Gläsern und Töpfen mit etwa 100 ml. Es lohnt sich, Weiß in einer größeren Abfüllung vorrätig zu haben; erfahrungsgemäß verwendet man in seinen Gouachen sehr viel Weiß.

Kann man andere Malmittel als Wasser verwenden?

Zwar werden Gouachefarben in der Regel nur mit Wasser verdünnt, wenn Sie jedoch eine Impastowirkung erzielen möchten, sollten Sie mit einem Gelmedium wie Aquapasto arbeiten. Mit ihm lassen sich die Farben zu dicker Konsistenz anrühren. Außerdem läßt dieses Gel einen leichten Abschlußglanz auf dem Bild entstehen. Weil Aquapasto halbtransparent ist, kann man mit ihm die Transparenz der Gouachefarbe erhöhen.

Welcher Malgrund ist geeignet?

Die Farbe läßt sich auf allen fettfreien und ausreichend dicken Oberflächen, die sich nicht wellen, verarbeiten. Sie können Papier, Malpappe, Holz und zugeschnittene Leinwand benutzen.

Gouachefarben sind in zahlreichen Farbtönen erhältlich. Die Anschaffung eines größeren Vorrats Weiß empfiehlt sich, weil man beim Mischen erfahrungsgemäß mehr davon verbraucht als von den übrigen Tönen.

Einige Maler bevorzugen stark texturiertes Aquarellpapier. Dabei schätzen sie vor allem den belebenden Einfluß, den die strukturierte Oberfläche auf die gleichmäßigen und glatten Farbaufträge ausübt.
Getönte Papiere werden meist als mittlere Tonwerte genutzt.

Wie verhindert man, daß die Farben auf der Palette austrocknen?

Wenn Ihre Palette sich nicht mit einem Deckel verschließen läßt, dann sollten Sie die Farben mit einem feuchten Tuch abdecken. Oder Sie geben jeder Farbe ein paar Tropfen Wasser hinzu. Bis zum nächsten Tag hält man so die Farben frisch. Sollten die Farben schon eingetrocknet sein, kann man sie meist mit einem nassen Pinsel wieder anlösen.

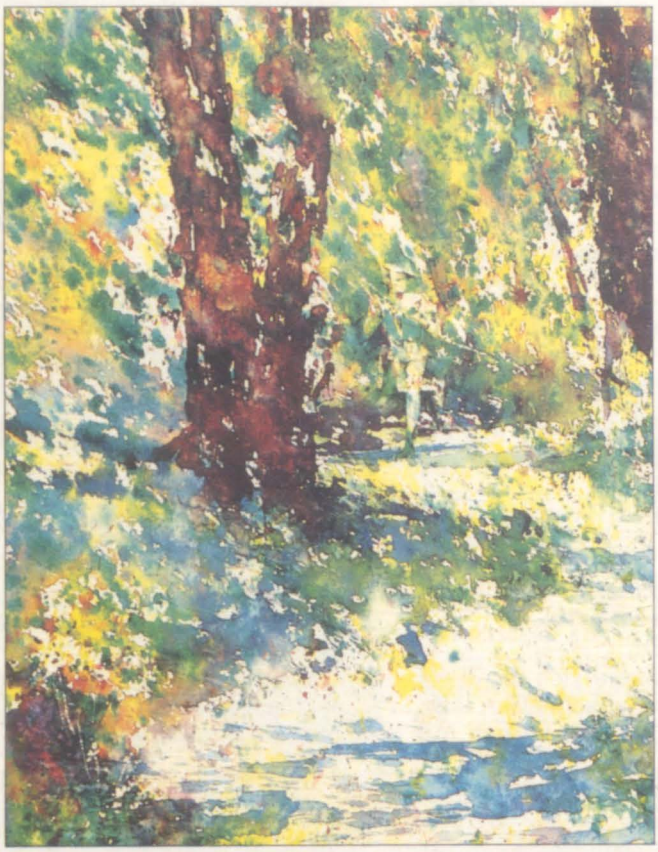
Können Gouachegemälde Sprünge bekommen?

Die Gefahr, daß Ihre Bilder springen, besteht, wenn der Farbauftrag zu dick ist. Sie sollten die Farben daher dünn auftragen.
Wenn Sie die Farbe in dickeren Schichten aufbringen möchten, sollten Sie ein Gelmedium wie Aquapasto verwenden. Es verringert das Risiko, daß Sprünge entstehen.

Worauf sollte man beim Kauf von Gouachefarben achten?

Designer- oder Künstlergouachen sind die besten erhältlichen Qualitäten. Doch auch viele Farben, die als Temperafarben in den Handel kommen, sind in Wirklichkeit Gouachen, die sich für Studien empfehlen.

Vorschau auf Heft 38



Ein **AQUARELL**, das mit einer begrenzten Auswahl an Farben gemalt wird, kann durchaus farbenfroh und lebhaft erscheinen. Wir schildern Ihnen, wie Sie mit einer Palette von nur drei Farbtönen zauberhaft zarte Bilder gestalten können. Außerdem erfahren Sie, wie sich die Farben untereinander beeinflussen und wie man das für seine Bilder nutzt.

Acryl und Gouache lassen sich wunderbar in **MISCHTECHNIKEN** verbinden. Die kraftvolle Farbigkeit, die beide Medien auszeichnet, und die Geschmeidigkeit in ihrer Verarbeitung können Sie in der Kombination beider Medien besonders vorteilhaft zur Geltung bringen.

In **SEHEN UND VERSTEHEN** geht es um Textilien. Sie erfahren anhand unterschiedlichster Beispiele, wie man Faltenwürfe und Muster von Kleidungsstücken und Polsterbezügen wirkungsvoll darstellt.
Henri de Toulouse-Lautrec übte mit seinen dekorativen Bildern einen starken Einfluß auf den Jugendstil aus. Es ist sein Verdienst, daß das bis ins 19. Jahrhundert hinein weit unterbewertete plakative Element der Kunst mehr und mehr Anerkennung fand. Seinen hochentwickelten Sinn für Kompositionen, die den Eindruck unverstellter Spontaneität erwecken, möchten wir Ihnen in **TECHNIKEN GROSSER MEISTER** näherbringen.
Unsere Übung in **ÖLMALEREI** liefert Ihnen viele Ideen und Hinweise zu ihrer Umsetzung, um aus einer Photographie ein Gemälde zu erarbeiten. Geschickt vermittelte tonale Abstufungen, zielsicher gesetzte kompositorische Details und etwas Phantasie sind das Rüstzeug, mit dem Sie den Weg von der Reproduktion zum Kunstwerk sicher beschreiten.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 38

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 38

SKIZZEN UND STUDIEN	
Körpersprache	1037
AQUARELL	
Bewußte Auswahl	1039
Übung: Boote am Strand	1042
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Flüchtige Momente	1046
MISCHTECHNIKEN	
Ein ideales Paar	1048
Übung: Rotes Autoheck	1049
KALLIGRAPHIE	
Gebührlicher Abstand	1052
ÖLMALEREI	
Kreative Aufwertung	1056
Übung: Winterlandschaft	1057
SEHEN UND VERSTEHEN	
Markante Falten	1060
Kleidung zeichnen	1061
Gemusterte Stoffe	1064
MATERIALKUNDE	
Eigenschaften von Gouache	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag.

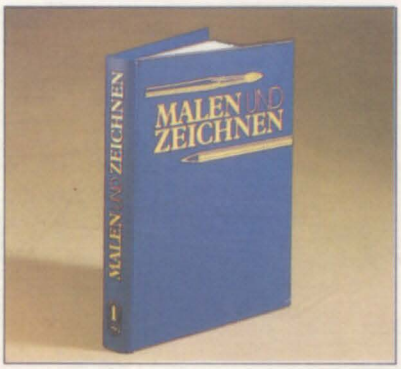
Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 120 00, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort werden Sie jederzeit die gewünschten Exemplare erhalten.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 120 00 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Holger Neuhaus, Marita Persian, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Telefon: 0 40/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Text-/Bildmaterial auf den Seiten: Titel, 1063 Sondra Freckelton, M. Stephen Doherty; 1037, 1038 Carol Katchen; 1040, 1041 David Millard; 1039 Elizabeth Leonard; 1042–1045 Richard Bolton; 1046, 1047 Hereward Lester Cooke; 1052–1055 Frederick Wong; 1056–1059 S. Allyn Schaeffer, John Shaw; 1060 Robert Zappalorti; 1061 Douglas R. Graves; 1062, 1064 Robert Beverly Hill

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Körpersprache

Wenn Sie Menschen skizzieren wollen, warten Sie Momente ab, in denen sie eine ausdrucksvolle Pose einnehmen.

Menschen sind immer wieder ein lohnendes Motiv. An der Bushaltestelle, beim Ausführen des Hundes, beim Spazierengehen im Park – daran, wie Menschen sich bewegen und welche Posen sie einnehmen, können Sie oft erkennen, was die Menschen beschäftigt und wie sie sich fühlen. Es ist ihre Körpersprache, die Ihnen vielfach auf den ersten Blick verrät, daß der eine mißmutig ist, möglicherweise befindet er sich gerade auf dem Weg zum Zahnarzt, während der andere voll Stolz mit der neuen Garderobe durch die Straßen promeniert.

Wenn Sie die Menschen auf der Straße beobachten, dann sollten Sie jedoch nicht nur Vermutungen darüber anstellen, was im Kopf des einen oder anderen vorgehen mag. Versuchen Sie doch auch einmal, solche ausdrucksvollen Posen zu skizzieren. Das ist nicht nur eine gute Übung, Sie haben beim Zeichnen auch gleich eine gute Möglichkeit zu

„Gute Freunde" von Kim English, 13 cm x 22 cm. Dem Hund bereitet es offensichtlich Vergnügen, gestreichelt zu werden. Genüßlich reckt er seinen Kopf empor. Die leicht gebeugte Haltung der Frau schließt die Komposition – die Zeichnung gewinnt an Intimität.

überprüfen, inwieweit Ihnen Ihre Charakterstudie gelungen ist. Wenn Sie das Typische einer Bewegung oder Haltung eingefangen haben, wird Ihre Skizze genauso beredt Auskunft über die Stimmung Ihres „Modells" geben wie die portraitierte Person selbst.

Kim English liebt es, den Körperausdruck von Menschen in schnellen Skizzen festzuhalten. Wenn die ersten Striche sitzen, kann er in aller Ruhe die Zeichnungen weiter ausarbeiten, ohne daß er noch das „Modell" vor Augen haben müßte. In schnellen Strichen schreiten seine Skizzen meist vom Kopf über die Arme bis zu den Beinen voran. Bei der Ausführung von Details bleibt ihm dann genug Zeit zu entscheiden, ob er mit schräg ausgeführten Strichen den Eindruck von Bewegung verstärken oder durch eine Kreuzschraffur eher die Statik einer Pose betonen will.

Bewegungsstudien aus dem Skizzenbuch von Kim English.

Bewußte Auswahl

Es gehört schon einiger Mut dazu, sich in einem Bild auf nur wenige Farben zu beschränken. Doch braucht man keineswegs zu befürchten, mit einer begrenzten Palette in seinen Ausdrucksmöglichkeiten eingeengt zu sein.

Viele Künstler verwenden für ihre Bilder nur eine beschränkte Farbpalette. Zwar überlegen sie für jedes Motiv genau, welche Farbtöne am besten passen, legen sich jedoch dabei auf nur wenige Farben fest, um eine abgerundete Farbkomposition zu erzielen. Wenn Sie erfahren wollen, wie sich Farben verhalten und wie man sie am wirkungsvollsten einsetzen kann, sollten auch Sie sich bei Ihren nächsten Bildern auf zwei oder drei Pigmente beschränken.

Einen extremen Weg, mit der Farbgebung zu experimentieren, beschreiten Künstler, die Bilder mit nur einer einzigen Farbe malen. Es ist überraschend, welche Vielfalt sich erzielen läßt, wenn man das breite Spektrum der Hell-Dunkelwerte nur einer Farbe nutzt.

Weiter Spielraum

In der Aquarellmalerei können Sie in solchen Experimenten das Weiß des Papiers für die hellsten Bereiche vorteilhaft nutzen und den dunkelsten Ton der Farbe für die tiefsten Akzente einsetzen. Auf diese Weise schaffen Sie den größtmöglichen

„Wald bei Dartmoor" von John Koser, Aquarell, 48 cm x 68 cm. Dieses sehr farbenfroh wirkende Bild ist ein gutes Beispiel für bewußte Farbauswahl; der Künstler demonstriert mit diesem Landschaftsbild, daß allein mit den drei Primärfarben Rot, Gelb und Blau eine sehr farbenfrohe Komposition gelingen kann. Er verwendet kleine Farbsprenkel aus Indischgelb, Krapplack dunkel und Phthaloblau. Dort, wo sich die Farbspritzer vermischen und ineinanderspielen, entstehen lebhafte Grün-, Braun- und Goldtöne.

Sammlung Edward Ginter

Kontrast und gewinnen einen weiten Spielraum, um die Tonwerte zu nuancieren.

Am besten eignen sich für derartige Übungen warme, dunkle Farbtöne wie Umbra gebrannt oder Sepiabraun. Lassen Sie sich einmal auf eine solche Tonwertstudie ein. Sie können dabei Sicherheit in der Komposition von Tonwerten gewinnen, die sich auch für Ihre „farbigen" Aquarelle auszahlen wird.

Zu einer harmonischen Farbkomposition kann man ebenso gelangen, indem man verwandte Farben einsetzt, Farben also, die im Farbkreis in enger Nachbarschaft liegen. Kombinieren Sie beispielsweise Rot mit einem Rot-Orange und einem Rot-Violett. Alle drei Farben zeichnen sich durch einen rötlichen Grundton aus, der zu einer harmonischen Farbgebung beiträgt.

Arrangieren Sie zur Übung ein einfaches Stilleben, vielleicht mit einer ähnlichen Palette verwandter Farben wie David Millards zarter Blumenstrauß. In solch einem Aquarell können Sie erproben, welche Wechselbeziehungen zwischen eng verwandten Farben entstehen.

David Millard nutzt in seiner heiteren Straßenansicht eines kleinen Dorfes eng verwandte Farben, Rot- und Orangetöne, um den Blick diagonal durch das gesamte Bild zu führen.

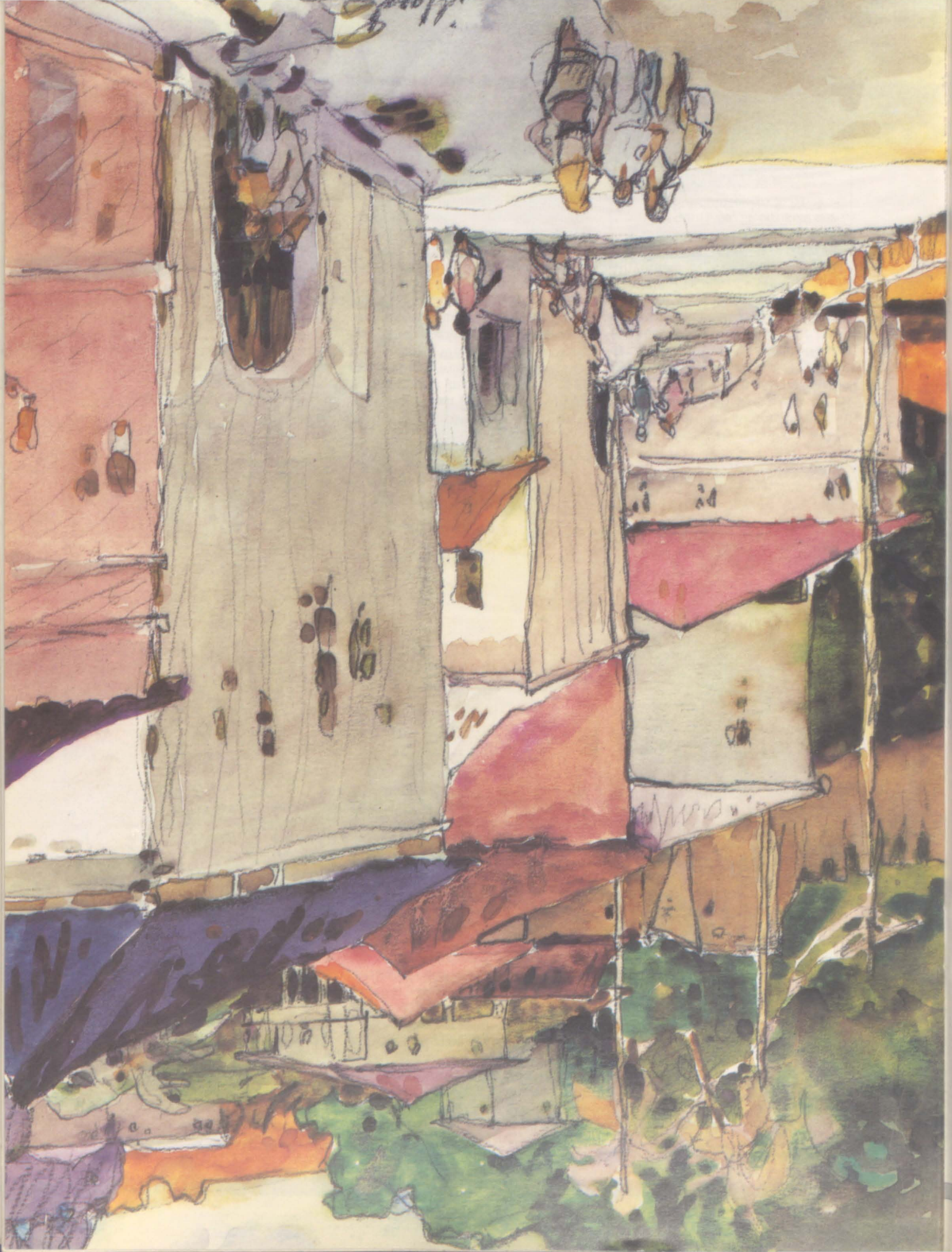
David Millards „Fliederstrauß" besteht ausschließlich aus den Farben Echtviolett, Kobaltblau und Chromoxidgrün feurig. Diese verwandten Farben repräsentieren die kalte Seite des Farbkreises. Die Beschränkung auf nur drei Farben engt den Künstler keineswegs in seinen Ausdrucksmöglichkeiten ein, sondern erlaubt es ihm vielmehr, das ganze Potential jeder Farbe voll auszuschöpfen.

Souveräne Farbgestaltung

Millard beginnt zunächst mit dem Hintergrund, den er naß-in-naß in einem zart-violett-grünen Farbauftrag anlegt. Die Fliederblüten und die Blätter malt er über den trockenen Hintergrund. Für die Stiele und einige dunkle Akzente verwendet der Künstler eine Mischung aus Violett und Grün, die Blüten selbst schafft er mit Mischungsvarianten zwischen Blau und Violett. Einige Blüten und Blätter sind mit einer intensiven Farblösung hervorgehoben, andere gewinnen ihre zarte Farbigkeit aus Aufträgen leicht getönten Wassers. So vermeidet David Millard Eintönigkeit durch abwechslungsreiche Farbgestaltung.

Wenn Sie im Umgang mit Ihren Farben eine ebensolche Souveränität erzielen wie David Millard, wird sich das auch auf diejenigen Ihrer Bilder positiv auswirken, in denen Sie mehr Farben einsetzen. Indem Sie Ihr Bewußtsein für Farbnuancierungen schärfen, wird es Ihnen leichter fallen, große Flächen abwechslungsreich zu gestalten und kleinere Flächen zu bildordnenden Rhythmen zu organisieren.

„Fliederstrauß" von David Millard. Die Aquarellmalerei bietet den Vorteil, auch das Weiß des Papiers wie einen hellen Farbton nutzen und in die Harmonie der Komposition einbeziehen zu können. Diesem Aquarell geben die winzigen weißen Partien am Boden der Vase und zwischen den Blüten und Blättern seinen „luftigen" Charakter.



1

Übung: Boote am Strand

Boote und ihre Spiegelungen im Wasser sind ein unerschöpfliches Thema. Farben und Formen fügen sich fast spielerisch zu einer harmonischen Komposition. Richard Boltons Aquarell gewinnt seine ungemein starke Ausstrahlung dadurch, daß sich der Künstler auf wenige Farben – hauptsächlich auf Indigo und Lichter Ocker gebrannt – beschränkt.

1. Erste Farbaufträge

In einem ersten Arbeitsschritt umreißt Richard Bolton die Konturen der Hauptelemente seiner Komposition ganz zart mit einem Bleistift.

Das Ruderboot im Vordergrund soll bis zuletzt von Farbaufträgen freibleiben. Mit ihm will der Künstler einen hellen Akzent setzen, dessen Intensität man am besten dann erst festlegt, wenn die dunklen Partien stehen. Wenn Sie seine Form mit Maskiergummi abdecken, können Sie sich unbeschwert den großen Farbflächen zuwenden.

Der Künstler feuchtet die Partie des Himmels an, bevor er sie mit einem Pinsel Nr. 6 farbig ausgestaltet. Damit der Hintergrund nicht zu stark dominiert, verwendet er für ihn stark verdünntes Kobaltblau, Lichter Ocker gebrannt sowie Neapelgelb und läßt diese Farben auf dem nassen Papier verlaufen.

Den Schlick deutet Bolton mit stark verdünntem Kobaltblau und Umbra gebrannt an. Er hält das Papier leicht geneigt, damit die Farben besser ineinander verlaufen. Arbeiten Sie in diesem Bildbereich zügig und schwungvoll: Wenn der Pinsel zum Bildrand hin immer mehr an Feuchtigkeit verliert, kommt das der Komposition nur zugute. Einige trockene Pinselstriche in der unteren linken Ecke deuten subtil kleine Wasserpfützen im Schlick an.

WAS SIE BRAUCHEN

- Einen Bogen Aquarellpapier (290 g/m²), ca. 25 cm x 20 cm
- drei Rundpinsel Nr. 6, Nr. 4 und Nr. 0
- Kobaltblau, Lichter Ocker gebrannt, Neapelgelb, Umbra gebrannt, Indigo, Siena gebrannt, Ultramarin und Kadmiumgelb mittel
- Maskierflüssigkeit.

2. Die Boote einfügen

Nun folgt der wichtigste – zugleich auch heikelste – Arbeitsschritt: Der Künstler fügt mit kühnen, großzügigen Pinselstrichen die großen Schlickflächen und die Boote in die Komposition ein. Eine zögernde Pinselführung würde kaum zu klaren Formen führen und den harmonischen Bildaufbau zerreißen.

Mischen Sie sich eine ausreichende Menge Farbe an, damit sie Ihnen nicht während des Malens ausgeht. Die Schlickflächen und die Boote werden zwar nur mit drei Farben gemalt, sie verlangen aber viele nuancierte Tonabstufungen.

Richard Bolton erarbeitet die Boote mit unterschiedlich kräftigen Mischungen aus Indigo, Lichter Ocker gebrannt und Siena gebrannt. Um den Eindruck räumlicher Tiefe hervorzurufen, verwendet Bolton im Wesentlichen drei Tonabstufungen: Für das dunkelste Boot trägt er die Farbe ziemlich dickflüssig auf. Für das mittlere Boot variiert er den Ton mit etwas Wasser und Lichter Ocker gebrannt. Das hinterste Boot malt er in einem sehr blassen Farbton.

In denselben Farben können Sie den morastigen Schlick mit breiten, schwungvollen Strichen andeuten. Lassen Sie die Pinselstriche zum unteren Bildrand hin trocken auslaufen. Dadurch entstehen durchbrochene Flächen, die den Vordergrund mit Textur beleben.

Solange der Farbauftrag noch feucht ist, können Sie mit einer Mischung aus Siena gebrannt und Ultramarin die Reflexionen der Boote wiedergeben. Den Eindruck von feuchtem Schlick verstärken Sie, indem Sie die Spiegelungen spontan und locker mit stark verdünnter Farbe malen. Wichtig ist, daß die Spiegelungen im Schatten der Boote dunkel erscheinen und mit zunehmender Entfernung vom Boot heller werden.

KONTRAPUNKTE

Kleine Häfen bei Niedrigwasser bieten die Möglichkeit, mit Farben, Formen und Texturen im großen Rahmen zu experimentieren. Darüberhinaus finden sich an solchen Orten reizvolle Elemente für ihre Kompositionen, etwa die Hafenanlage, die sich gut als Kontrapunkte zur Weite des Meeres oder des Strandes einsetzen lassen.

2

3

3. Das Boot im Vordergrund

Das Ruderboot im Vordergrund ist als ruhender Pol und heller Akzent für den gesamten Bildaufbau sehr wichtig; es bildet den kompositorischen Mittelpunkt.

Das Weiß des Papiers gibt dem Boot seine Grundfarbe. Für die Oberseiten der Sitzbänke mischt Bolton einen blassen Ton aus stark verdünntem Kobaltblau und einem Spritzer Siena gebrannt. Diese Mischung trägt er mit einem Rundpinsel Nr. 4 auf. Für die dunklen Schattenpartien im Boot setzt er eine kräftigere Version dieser Mischung ein und für den Boden des Bootes Siena gebrannt.

Die gerundete Form des Schiffsrumpfes können Sie mit einer sehr wäßrigen Lösung aus Kobaltblau und Siena gebrannt modellieren, die nach unten hin immer dunkler wird und Plastizität schafft.

Wenn dieser Bereich getrocknet ist, können Sie mit einer dunklen Mischung aus Kobaltblau und Siena gebrannt Einzelheiten im Boot ausführen. Gehen Sie dabei aber nicht zu sehr in die Details, denn dadurch könnte es seine Hauptfunktion, sich als weißer Blickfang vom dunklen Hintergrund effektvoll abzuheben, nur unvollkommen erfüllen.

Vereinzelte Kieselsteine am Strand, die Sie mit einer dunklen Mischung aus Indigo, Lichter Ocker gebrannt und Siena gebrannt malen können, beleben den Vordergrund. Um die Ausrichtung des Bildes auf den kompositorischen Mittelpunkt noch zu verstärken, empfiehlt es sich, die Kiesel rund um das weiße Boot dichter zu setzen.

Tip

WIRKUNGSVOLL WEITE STRÄNDE

Die Großzügigkeit und Weite einer Landschaft bei Ebbe erschließt sich dem Betrachter kaum, wenn der Blick durch eine Vielzahl von Details verstellt wird. Interessant wird solch ein Motiv eher durch subtile Farbabstufungen, die Sie mit feuchtem Pinsel und breiten Farbflächen erreichen können. Kleine Kiesel und größere Steine lassen sich in der Trockenpinsel- oder in der Sprenkeltechnik einfügen und beleben große Strandflächen noch mehr. Eine zu große Vielfalt an Techniken kann jedoch Unruhe ins Bild bringen.

4. Letzte Feinheiten

Mit den Bootshäusern im Hintergrund rundet Bolton das Bild ab. Für die Dächer eignet sich eine Mischung aus Siena gebrannt mit ein wenig Umbra natur und Ultramarin; Türen und Fenster deuten Sie mit Kobaltblau und Siena gebrannt an.

Die Masten und Takelagen der Boote im Mittelgrund führt der Künstler sehr detailliert aus. Mit einem Rundpinsel Nr. 0 trägt er die Farbe trocken auf, um das Gewirr der Taue filigran wiedergeben zu können. Er achtet genau darauf, daß in diesem Bildbereich keine zu groben Linien den Gesamteindruck des Bildes stören.

Die Außenwände der Boote im Mittelgrund erscheinen zwar durchgehend dunkel; Bolton hat sie jedoch gezielt mit Glanzlichtern belebt, um diesem Bildbereich größere Spannung zu geben. Dazu löst er die Farbschicht an einigen Stellen mit Wasser an und nimmt sie mit einem trockenen Pinsel auf.

Den leuchtend orangen Ton für den Schornstein des großen Bootes in der Mitte erzielt Bolton mit Siena gebrannt.

Einfach aber wirkungsvoll

Dem Künstler ging es bei diesem Gemälde in erster Linie darum, gestaffelt liegende Boote darzustellen, ohne auf den geschmeidigen Fluß der Aquarellfarben durch die Ausführung vieler Einzelheiten zu verzichten. Die begrenzte Palette vorwiegend warmer Erdfarben trägt dazu bei, alle Bildelemente miteinander zu verbinden und eine abgerundete Komposition zu schaffen.

David Millards Hafenansicht strahlt durch ihre Farben sehr viel Ruhe und Harmonie aus. Sie wirkt dennoch nicht langweilig und eintönig, weil der Farbauftrag von zarten bis hin zu kräftigen Tönen variiert.

4

Flüchtige Momente

Mit scharfem ironischen Blick, der schonungslos, aber frei von jeder Verbitterung war, malte Toulouse-Lautrec Szenen aus der Welt der Pariser Cabarets und Ballsäle. Eine Welt, der seine ganze Liebe gehörte.

Diese Trickaufnahme, in der Toulouse-Lautrec sein eigenes Modell ist, zeigt den Künstler im Alter von 31 Jahren.

In seinen Graphiken und Gemälden gibt Toulouse-Lautrec mit feinem Gespür das hektische Milieu des Pariser Nachtlebens rund um den Montmartre wieder. Obwohl sie fast alle den Eindruck schnell angefertigter Skizzen vermitteln, steckt hinter der Fassade des scheinbar informellen „Schnappschusses" eine Menge sorgfältig durchdachter kompositioneller Details.

Momentaufnahmen

Zu den wesentlichen künstlerischen Gestaltungsmitteln seiner Werke gehören beispielsweise im Anschnitt gezeigte Personen, die, wie in „Quadrille im Moulin Rouge" der Herr in Frack und Zylinder, rücksichtslos „halbiert" dargestellt sind. Dieser Kunstgriff bewirkt ebenso wie der abgelenkte Blick der Dame im Vordergrund, die ungekünstelte Pose der Frau im frech geschürzten grünen Kleid und die wirbelnden Röcke im Hintergrund, daß das Gemälde wie eine Momentaufnahme erscheint, so als müsse sich diese Szene jeden Augenblick verändern.

Der Eindruck von Bewegung wird noch durch die skizzenhafte Pinseltechnik verstärkt, und man erkennt, daß die wahre Meisterschaft des Künstlers in der enormen zeichnerischen Kraft liegt. Die Umrisse sind sparsam, aber nachdrücklich wiedergegeben; das Wesentliche an Haltung, Bewegung und Ausdruck ist erfaßt, und nicht so sehr die Einzelheiten. Auf diese Weise werden die Augen des Betrachters in Bewegung gehalten – nirgends sollen sie verweilen – wie die Figuren selbst.

Die Begegnung mit den Impressionisten und sein starkes Interesse an japanischen Farbholzschnitten haben deutliche Spuren in Lautrecs Werken hinterlassen. Das flache, sorgfältig gezeichnete Design, bei dem die Kunst der Linienführung und Komposition Vorrang vor der Perspektive und dem Gleichgewicht in der Verteilung der Figuren hat, zeigen deutlich den Einfluß fernöstlicher Zeichenkunst.

Ebenso wird in unserem Beispiel deutlich, daß Lautrec die Wirkung von Licht und Schatten fast völlig ignorierte und seinen Gegenständen lieber Umrisse als Formen gab. Weil der Künstler jedoch seine Figuren geschickt zu staffeln verstand, kommt sein Bild nicht in die Gefahr, flach zu wirken.

Eine besondere Anziehungskraft erhalten Lautrecs Werke noch dadurch, daß er sich auf nur wenige Farben beschränkte. Er vermied damit, daß die unterschiedlichsten nebeneinandergesetzten Formen zu unruhig wirken.

Daß er nur wenige Farben verwendete, hatte noch einen Grund: Viele Werke dienten als Vorlage für Plakate, und mit jeder weiteren Farbe stiegen die Herstellungskosten.

„Quadrille im Moulin Rouge" von Henri de Toulouse-Lautrec, 1892, Gouache auf Pappe, 80 cm x 60 cm.

National Gallery of Art, Washington D. C., Sammlung Chester Dale

Ein ideales Paar

Für die präzise Vorzeichnung Acryl – zur farbigen Ausarbeitung Gouache: In einem Bild gemeinsam verwendet bilden sie ein unschlagbares Team.

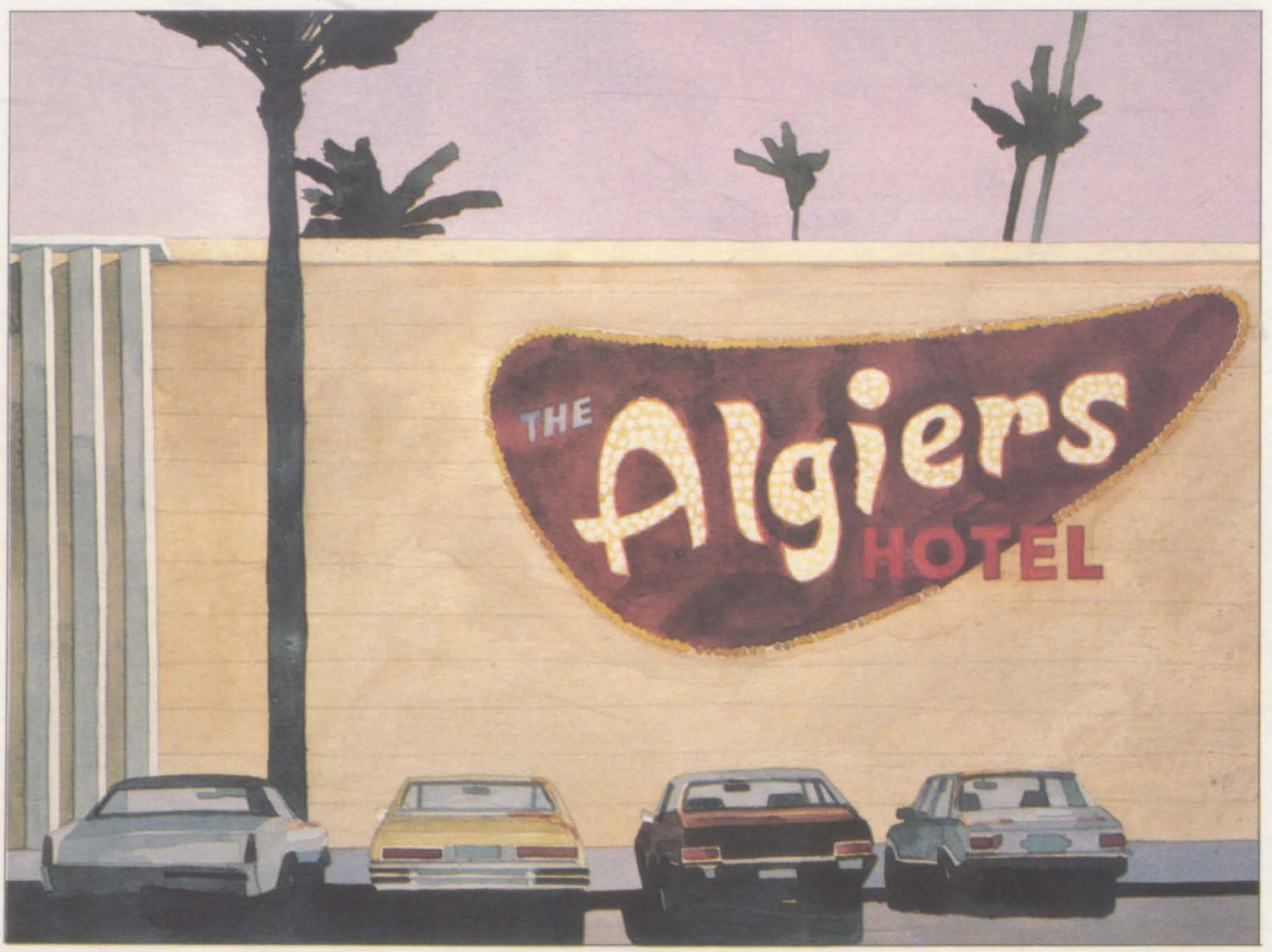
Die Vorzüge von Acryl und Gouache kommen in der Mischtechnik am besten zur Geltung, wenn Sie die Farben im schrittweisen Bildaufbau verwenden. Sie profitieren so von der kurzen Trockenzeit und der anschließenden Wasserunlöslichkeit der Acrylaufträge und können den reizvollen kreidigen Charakter der Gouachefarben in darüberliegenden, deckenden Aufträgen zur Geltung bringen. Wenn Sie mit beiden Medien auf diese Weise arbeiten, werden Sie feststellen, daß sie sich wunderbar ergänzen.

Die Acryl-Gouache-Mischtechnik eignet sich besonders gut, um technische Motive präzise zu erfassen: In einem ersten Schritt werden einzelne Gegenstände und der Hintergrund mit Acryl untermalt. Die detaillierte Ausarbeitung können Sie anschließend mit Gouache vornehmen, ohne daß Sie Gefahr laufen, die unteren Farbschichten anzulösen oder Konturen zu verwischen.

Klare Linien

Probieren Sie diese Arbeitsweise auf einem Blatt Schmierpapier aus, indem Sie zuerst rote Acrylfarbe auftragen und kurz trocknen lassen. Malen Sie mit gelber Gouachefarbe darüber: Die gelbe Farbe bleibt rein und unvermischt. Sie können also mit Gouache zügig über Acryl arbeiten, ohne daß die Farben ihre Frische und Leuchtkraft verlieren oder die Klarheit der Linien und Konturen beeinträchtigt wird.

LETTERN ALS BLICKFANG
Buchstaben, Nummern oder Zeichen sind stets ein Blickfang. Sie sollten sie darum präzise ausführen. Am besten fertigen Sie auf Schmierpapier ein paar Entwürfe, bevor Sie zur endgültigen Ausführung schreiten. Lettern müssen nicht flach in nur einem Farbton gemalt werden. Oft wirken sie überzeugender, wenn Sie sie kontrastreich ausarbeiten.



„The Algiers Hotel" von Ian Sidaway, Acryl und Gouache, 45 cm x 60 cm. Die Untermalung führte der Künstler mit Acryl aus. Nach dem Trocknen malte er die Details mit Gouachefarben, ohne befürchten zu müssen, daß sich die Farben miteinander vermischen.

1

Übung: Rotes Autoheck

Ian Sidaway wählte Leinwand als Maluntergrund für seine realistische Darstellung eines Autohecks; gutes dickeres Papier oder grundierte Malpappe sind jedoch für dieses Motiv gleichfalls geeignet.

Der Künstler beginnt sein Bild mit Acrylfarben und legt mit ihnen die grundlegenden Formen der Bildkomposition als Untermalung an. Erst für die Ausarbeitung der Details bringt er Gouache ins Spiel.

1. Grundlegende Formen

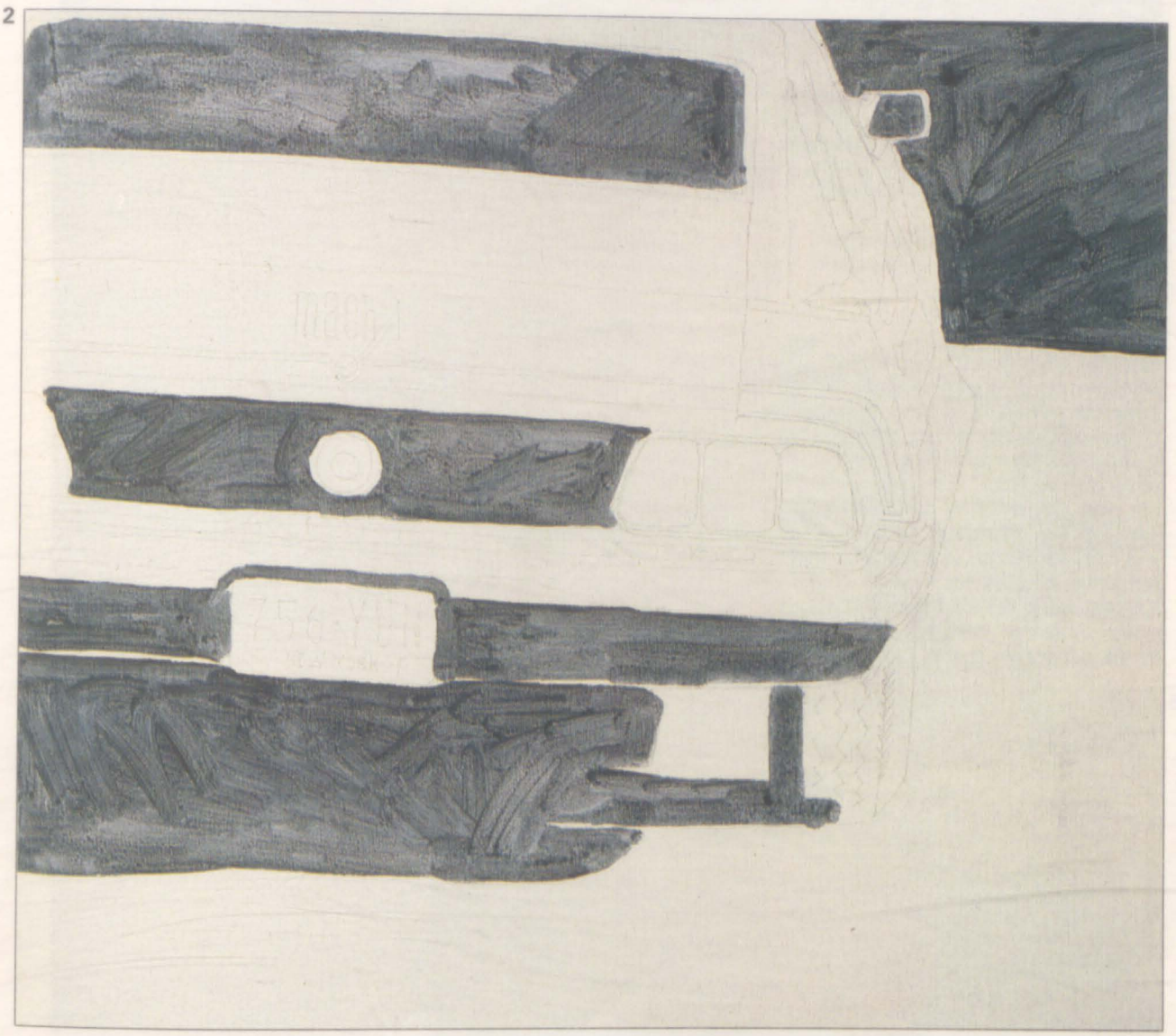
Um den graphischen Charakter des Motivs hervorzuheben, sollten die Formen klar gegeneinander abgesetzt sein. Durch einen geschickt gewählten Ausschnitt können Sie verhindern, daß die Komposition langweilig wirkt. Die Symmetrie der Formen würde in dieser Ansicht zu überflüssigen Wiederholungen führen, wollte man das Autoheck in der Totalen darstellen.

Mit einem flachen Borstenpinsel Nr. 5 malt Sidaway die dunkelsten Flächen locker vor. Er mischt sich dafür ein kühles wäßriges Grau.

2. Konturgrenzen

Die Konturen brauchen Sie zu diesem Zeitpunkt nicht übertrieben präzise auszuführen. Eine Genauigkeit, wie sie sich aus freier Hand erzielen läßt, reicht völlig aus, denn die grauen Flächen werden später noch überarbeitet.

2



3

3. Die Karosserie

Nun wechselt der Künstler zu den Gouachefarben über. Er beginnt mit dem dunkelsten Rot, das er aus den Farben Kadmiumrot dunkel und Elfenbeinschwarz mischt und mit einem weichen Pinsel Nr. 4 aufträgt. Für die helleren Rottöne sorgen abgestufte Mischungen aus Kadmiumrot dunkel, Kadmiumorange und Zinkweiß.

Während die großen ebenen Flächen der Karosserie sich nur darin unterscheiden, wieviel Licht sie einfangen, wird die gewölbte Seitenpartie des Fahrzeugs durch lebhaftes Spiel von Licht und Schatten aufgebrochen.

4. Schattenpartien

Die Asphaltfläche untermalt Sidaway mit Acrylfarbe. Er mischt nun mehr Weiß zum Schwarz als für die Untermalung des Schattens unter dem Wagen.

Für das Nummernschild verwendet der Künstler die Gouachefarben Kadmiumorange und Grau in der Beschriftung.

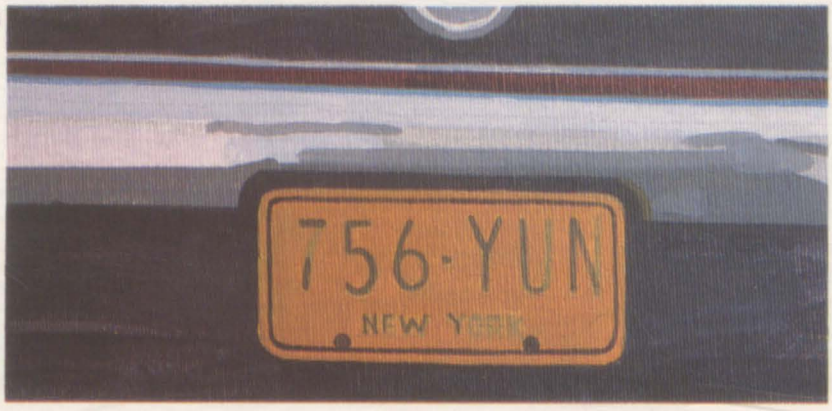
Den Schatten unter dem Wagen und die schwarze Heckpartie können Sie mit Elfenbeinschwarz wirkungsvoll vertiefen.

Die Reflexionen auf der Stoßstange und den Chromlitzen sollten Sie ohne weiche Übergänge malen, damit klar voneinander unterscheidbare Flächen entstehen.

Auch der Reifen kommt als wesentliches graphisches Element zum Tragen, wenn Sie für ihn klar abgesetzte Grautöne einsetzen und das Profil in Schwarz ziehen.

4

5



5. Das Nummernschild

Mit großer Sorgfalt arbeitet Sidaway das Nummernschild aus. Er gestaltet es mit Hilfe von Licht- und Schatteneffekten abwechslungsreicher, indem er die Schrift gezielt mit hellem Grau überarbeitet.

6

6. Die Flanke

Der Bildausschnitt zeigt das komplexe Muster der Reflexionen auf dem roten Lack. Mit einigen weißen Flecken können Sie Glanzlichter setzen. Obwohl der Künstler diese Partie so locker und flüchtig gestaltet hat, daß sie fast „unfertig" aussieht, wirkt das Gefüge insgesamt dennoch glaubwürdig. Es schafft außerdem einen guten Übergang von den präzis ausgearbeiteten Details wie dem Nummernschild zum frei gestalteten Hintergrund.

7. Farbwirkung überprüfen

Damit das Bild Tiefe erhält, müssen vor allem die Rottöne stimmen, denn es gibt kaum perspektivische Linien, die die Räumlichkeit stützen. Wirkt Ihr Bild zu flach, dann sollten Sie die Rottöne an der Seitenfläche des Autos noch einmal gründlich überarbeiten.

WAS SIE BRAUCHEN

- Leinwand oder Malpappe, 50 x 60 cm
- flache Borstenpinsel Nr. 4 und 5, runde Haarpinsel Nr. 1, 2 und 4
- Acrylfarben: Weiß und Schwarz
- Gouachefarben: Kadmiumrot dunkel, Kadmiumorange, Zinkweiß, Elfenbeinschwarz.

7

Gebührlicher Abstand

Schrift besteht nicht nur aus Buchstaben. Auch die Abstände zwischen Wörtern und Buchstaben müssen stimmen, damit ein Text ein ausgewogenes Erscheinungsbild aufweist.

Wenn man im Schreiben der einzelnen Buchstaben Sicherheit bekommen hat, will man möglichst rasch komplette Texte schreiben. Damit ein gut lesbares Schriftbild entsteht, sollten Sie jedoch auch den Abständen einige Aufmerksamkeit schenken, in denen die Buchstaben, die Worte und die Zeilen zueinander stehen. Dazu ist es hilfreich, sich mit einigen Fachausdrücken der Kalligraphie vertraut zu machen.

Einmaleins der Buchstaben

Zunächst unterscheidet man die Buchstaben danach, ob sie groß oder klein geschrieben werden. Großbuchstaben nennt man „Versalien" (oder „Majuskeln"), Kleinbuchstaben „Minuskeln".

Als Mittellängen bezeichnet man den Teil eines Kleinbuchstabens, der zwischen den beiden mittleren Hilfslinien liegt – etwa das „a" in seiner gesamten Form oder der gerundete Teil von „b" und „p". Oberlängen sind die Striche, die über die Mittellängen nach oben hinausragen – beispielsweise der Aufstrich des „b". Entsprechend ragen Unterlängen aus dem Bereich der Mittellängen nach unten hinaus – so der Abstrich beim „p". Sie sind gemeinhin etwas kürzer als die Oberlängen.

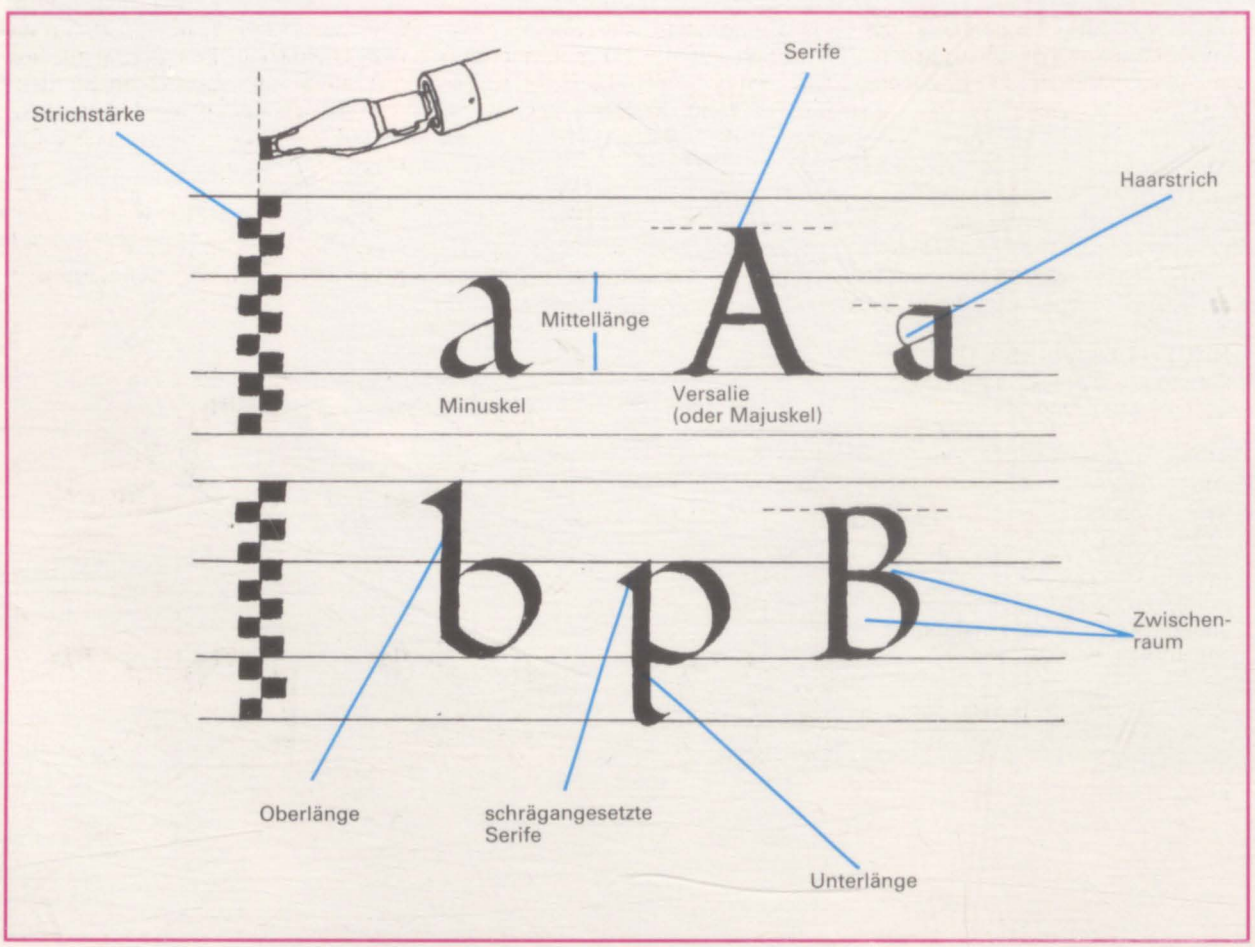
Serifen sind dünne Querstriche, die bei einigen Schriften als Abschluß an einem Hauptstrich stehen.

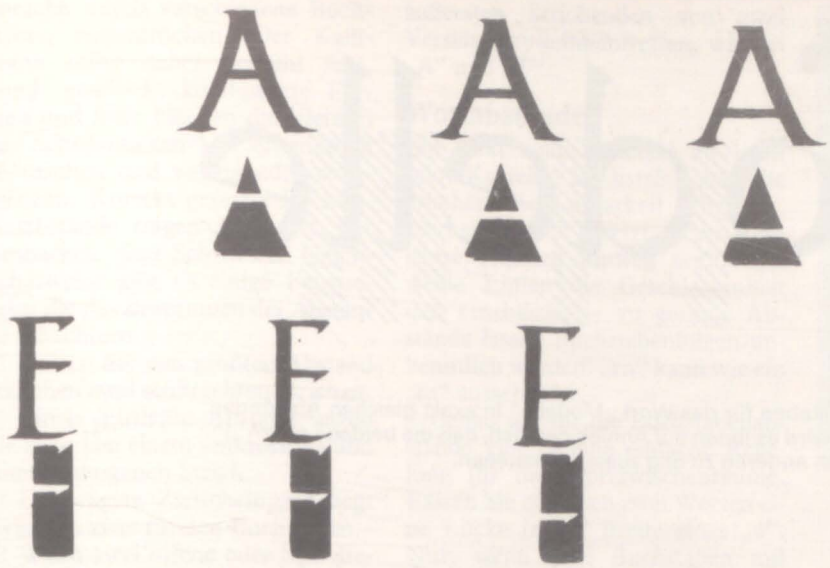
Haarstriche finden sich manchmal als Dekoration und zum Füllen grö-

Tip

LINIENBLÄTTER FÜR ALLE FÄLLE

Eine sinnvolle Hilfe zum Kalligraphieren bieten die vier Hilfslinien, deren Abstände sich mit Federstärken bestimmen lassen. Um Zeit zu sparen, können Sie sich ein Linienblatt mit den zur Federbreite passenden Abständen anfertigen, und es unter ihr Schreibpapier legen, so daß die Linien gut sichtbar durchscheinen.





ZWISCHENRÄUME
Wenn Sie den Querstrich im Buchstaben „A" verschieben, können Sie sich leicht davon überzeugen, daß nur seine klassische Plazierung die Zwischenräume ausgewogen erscheinen läßt.

Auch beim lateinischen „E" findet der mittlere Horizontalstrich seinen Platz idealerweise etwas oberhalb der Mitte. Setzt man ihn ein wenig zu hoch oder zu tief, verändert man das Buchstabenbild nachteilig.

ßerer offener Flächen, vor allem in Fraktur-Schriften.

Zwischenräume bestehen sowohl innerhalb eines Buchstabens wie auch zwischen Buchstaben. Es sind weiße Flächenformen, die man – ähnlich wie die Negativ-Flächen beim Zeichnen – bewußt wahrnehmen sollte, damit ein ausgewogenes Buchstabenbild zustande kommt. Solche Zwischenräume können eingeschlossen (innerhalb der Mittellängen von „b" und „p"), halboffen (die negativen Rechteckformen zwischen den waagerechten Strichen des „E") oder offen sein (die freie Fläche unterhalb und oberhalb des „t"-Striches).

Strichstärken

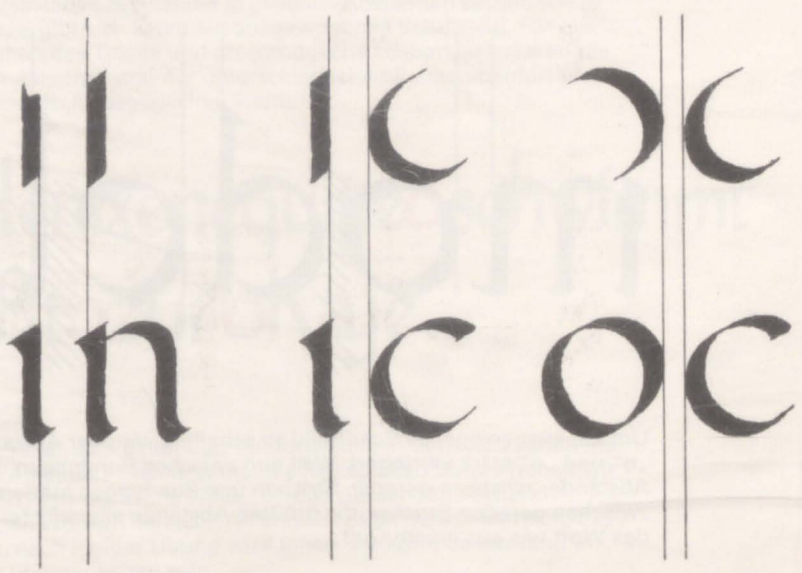
Die Breite Ihres Federstrichs ist ein guter Maßstab für die Proportionen der Buchstaben. Das Standardmaß läßt sich auf die Formel vier-fünf-drei bringen, also 12 Federbreiten insgesamt für die Höhe eines Buchstabens: vier für die Oberlänge, fünf für die Mittellänge, drei für die Unterlänge. Zwischen zwei Zeilen sollte ein Abstand von ein bis zwei Strichstärken bleiben.

Für ein proportional ausgewogenes Buchstabenbild ist es wichtig, die Zwischenräume in den Buchstaben sicher abschätzen zu lernen. Ein zu tief gesetzter Querstrich im lateinischen „A" betont die eingeschlossene weiße Fläche übermäßig und läßt nicht genügend Raum unter dem Querstrich. Das gleiche gilt für das lateinische „E". Wenn Sie den Mittelstrich anheben oder senken, verändern Sie den gesamten Charakter des Buchstabens.

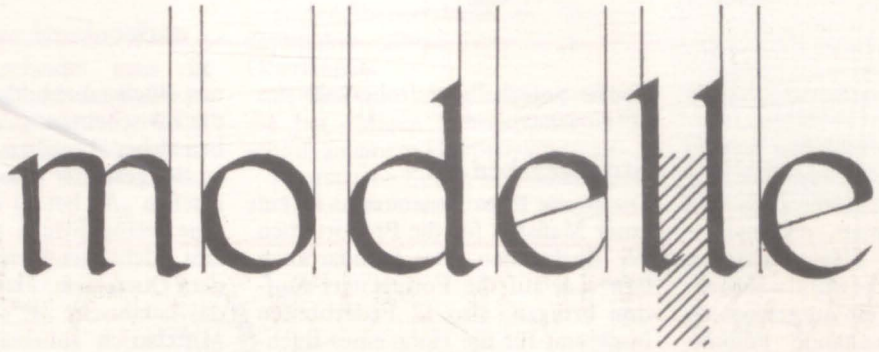
Buchstabenabstände

Unserem Alphabet liegt die Idee zugrunde, die verschiedenen Laute der

BUCHSTABENABSTAND
Ein ausgewogenes Schriftbild erzielen Sie, wenn Sie den größten Abstand jeweils zwischen zwei senkrechten Strichen einrichten – wie zum Beispiel zwischen „i" und „n". Etwas weniger Zwischenraum liegt zwischen geraden und runden Strichen wie bei „i" und „c", und am engsten stehen zwei runde Buchstaben zusammen, wie „o" und „c".



Wenn Sie die Buchstaben für das Wort „Modelle" in exakt gleichen Abständen zueinander setzen, wird es Ihnen auf Anhieb deutlich, daß die beiden Lettern „l" im Verhältnis zu den anderen zu eng zusammenstehen.



Nachdem Sie den Abstand zwischen „l" und „l" etwas vergrößert haben, fällt auf, daß auch der Zwischenraum zwischen „o" und „d" leicht korrigiert werden muß: Die Lettern wirken noch zu isoliert. Das Wort scheint an dieser Stelle geradezu auseinanderzubrechen.

Um ein ausgewogenes Schriftbild zu schaffen, wird der Abstand zwischen dem „o" und „d" stark verringert. Weil nun zwischen Rundungen die geringsten Abstände, zwischen geraden Strichen und Rundungen mittlere Abstände und zwischen geraden Strichen die größten Abstände eingerichtet sind, wirkt das Wort wie aus einem Guß.

Sprache durch verschiedene Buchstaben auszudrücken. Der Kalligraph sollte daher bemüht sein, durch geschickt kombinierte Formen und freie Flächen die Vielzahl der Schriftzeichen klar erkenntlich zu machen und voneinander abzugrenzen. Korrekt gesetzte Buchstabenabstände tragen wesentlich zur Lesbarkeit einer Schrift bei. Glücklicherweise gibt es einige Faustregeln, die das Bestimmen der Abstände erleichtern.

☐ Lassen Sie den größten Abstand zwischen zwei senkrechten Strichen.

☐ Einen mittleren Abstand setzen Sie zwischen einem senkrechten und einem gebogenen Strich.

☐ Der engste Zwischenraum liegt zwischen zwei runden Buchstaben.

☐ Wenn zwei offene oder halboffene Zwischenräume aufeinandertreffen, werden die Buchstaben eng zusammengerückt, ebenso wenn die äußersten Strichenden von zwei Versalien zusammentreffen, wie bei „A" und „T".

Wortabstände

Ein Text sollte fließend zu lesen sein. Korrekte Buchstabenabstände erhöhen die Lesbarkeit erheblich. Sind sie zu weit gesetzt, stören über ganze Absätze hinweg senkrechte weiße Linien die Geschlossenheit der Textblöcke – zu geringe Abstände lassen Buchstabenfolgen unkenntlich werden: „rn" kann wie ein „m" aussehen.

Genau wie für die Buchstabenabstände gibt es eine einfache Regelung für die Wortzwischenräume. Lassen Sie zwischen zwei Worten eine Lücke in der Breite eines „o". Nur, wenn zwei Buchstaben mit großen offenen Negativ-Räumen sich gegenüberstehen, verkürzen Sie leicht den Abstand.

Tip

NICHTS ALS SCHIEBUNG

Um mit dem Buchstabenabstand und den Zwischenräumen zwischen Wörtern zu experimentieren, können Sie sich einzelne Buchstaben aus Zeitschriftenüberschriften und Schlagzeilen ausschneiden. Indem Sie sie gegeneinander verschieben, und die Abstände kritisch betrachten, entwickeln Sie ein sicheres Gefühl für ausgewogene Schrift.

WORTABSTÄNDE

FALSCHER ABSTAND

RICHTIGER o ABSTAND

Buchstabenabstände ausgleichen
Wenn Sie alle Buchstaben zueinander in gleichen Abständen setzen, wie in der oberen Zeile, ergibt sich kaum ein ausgewogenes Schriftbild. Für ein gefälliges Aussehen des Textes und größtmögliche Lesbarkeit müssen die Abstände immer entsprechend der unterschiedlichen Buchstabenformen variiert und harmonisch ausgeglichen werden.

Sylts o Badenixen equipe o schwimmt
gern o voll fit o zur o Kaje.

Sätze ausgleichen
Versuchen Sie einmal, sich einen Satz auszudenken, in dem sich sämtliche Buchstaben des Alphabets finden. Anhand eines solchen Satzes haben wir einmal vorgeführt, daß die Breite eines „o" den passenden Abstand zwischen einzelnen Wörtern herstellt. Anfangs ist es sicherlich hilfreich, das „o" einzutragen, nach einiger Übung wird Ihnen der korrekte Abstand in Fleisch und Blut übergegangen sein.

Kreative Aufwertung

Landschaftsphotographien, vielleicht sogar aus dem eigenen Album, sind besonders geeignet, um als Vorlage für prächtige Gemälde zu dienen. Planvolle Vorüberlegungen zu einzelnen Bildbereichen erleichtern die künstlerische Umsetzung.

Was auf einem Photo gut aussieht, kann in einem Gemälde durchaus stören. Details etwa, die sich auf der Vorlage scharf abzeichnen, lassen ein Gemälde eher „pingelig" wirken, wenn man sie getreulich überträgt. Überdies verschweigen Photos auch viel. Große Farbflächen können farbliche Nuancen einfach überstrahlen und selbst leblos aussehen, und die Plastizität von Gegenständen kommt in den meisten photographischen Wiedergaben zu kurz.

Photographien bilden Bäume meist sehr silhouettenhaft ab. Tonale Abstufungen, die für die zylindrische Form von Baumstämmen typisch sind, kommen nur sehr undeutlich heraus. Verstärken Sie darum die Kontraste zwischen dunklen und hellen Tönen, und nutzten Sie verschiedene Brauntöne von Rotbraun über Oliv bis Blaubraun für Stamm und Äste, um ihre Körperlichkeit zu erhöhen.

Im Bildvordergrund sollten Sie für interessante Strukturen sorgen. Auf Photos wirkt die Bodenfläche jedoch oftmals trist. Zwar empfiehlt es sich hier nicht unbedingt, von den im Photo vorgegebenen Farben abzuweichen, doch können Sie durch einen interessanten Lichteinfall ein abwechslungsreiches Spiel von Licht und Schatten schaffen und Details nach Belieben hinzuerfinden oder fortlassen.

Der Himmel ist auf den meisten Photos ein Schwachpunkt. Legen Sie deshalb besondere Sorgfalt darauf, Wolken durch farblichen Kontrast und plastische Formausarbeitung zu verstärken, und intensivieren Sie die Farbe des Himmels.

Auch wenn ein Motiv sehr zum Malen reizt, ein Photo weist stets Schwachpunkte auf.

Photo: John Shaw

Übung: Winterlandschaft

S. Allyn Schaeffer diente ein Farbphoto als Vorlage für seine Winterlandschaft. Geschickt versteht es der Künstler, die Schwächen des Photos in seinem Gemälde durch kreative Gestaltung auszuräumen.

1. Die Komposition

Eine Kohlezeichnung bietet eine gute Grundlage, um die kompositorische Linie des Gemäldes zu entwikkeln. Dem Künstler geht es vor allem darum, die Bewegung der Wolken darzustellen und die Äste und Zweige der Bäume als rhythmische Struktur zu erfassen.

Mit einem dünnen runden Borstenpinsel können Sie die lockeren Kohlestriche nachziehen. Umbra gebrannt, Siena gebrannt oder Kobaltblau dunkel bestimmen die Farbigkeit der Szene. Deshalb werden diese Farben stark verdünnt schon in der Vorzeichnung eingesetzt.

1

2. Der Himmel

Indem Sie Cölinblau und Zinkweiß mit reichlich Malmittel zu einer dünnen Konsistenz mischen, erhalten Sie eine geeignete Ausgangsfarbe für die helleren Partien des Himmels. Verwenden Sie am besten einen Katzenzungenpinsel mittlerer Größe, um Ihre Striche weich ineinander vermalen zu können.

Die dunklen Bereiche lassen sich nach der gleichen Methode mit verdünntem Kobaltblau dunkel ausführen. Falls das Blau für Ihren Geschmack zu stark leuchtet, können Sie es mit wenig Kadmiumorange trüben.

Allyn Schaeffer arbeitet mit freien, schwungvollen Pinselstrichen, um die Bewegung der Wolken hervorzuheben. Auch dadurch, daß er die Farbtöne am Himmel abwechslungsreich gestaltet, verhindert er, daß dieser Bereich zu statisch wirkt.

Mit verdünntem Siena gebrannt erhalten die am Boden liegenden Äste im Vordergrund und die Büsche am Horizont einen sich harmonisch einpassenden Ton.

2

Photo: John Shaw

3. Farbliche Ausgestaltung

Die Wolken können Sie mit Zinkweiß und ein wenig Lichter Ocker ausformen. Dabei wird für die hellsten Partien recht dicke Farbe benötigt. Mit Spuren von Zinkweiß und Alizarin-Krapplack dunkel in den Himmelsfarben erweitern Sie den farblichen Ausdruck dieses für das Bild so wichtigen Bereichs.

Das feinste Astwerk der Bäume kommt gut zur Geltung, wenn Sie mit nur wenig Malmittel verdünntes Siena gebrannt in der Trockenpinseltechnik auftragen.

Um den Schnee darzustellen, dessen Farbigkeit weitgehend von reflektierenden Himmelsfarben bestimmt wird, mischt der Künstler Cölinblau mit Zinkweiß und einer mittleren Menge Malmittel. Diese Mischung bringt er so im Vordergrund auf, daß seine Striche die Unebenheiten des Bodens betonen.

3

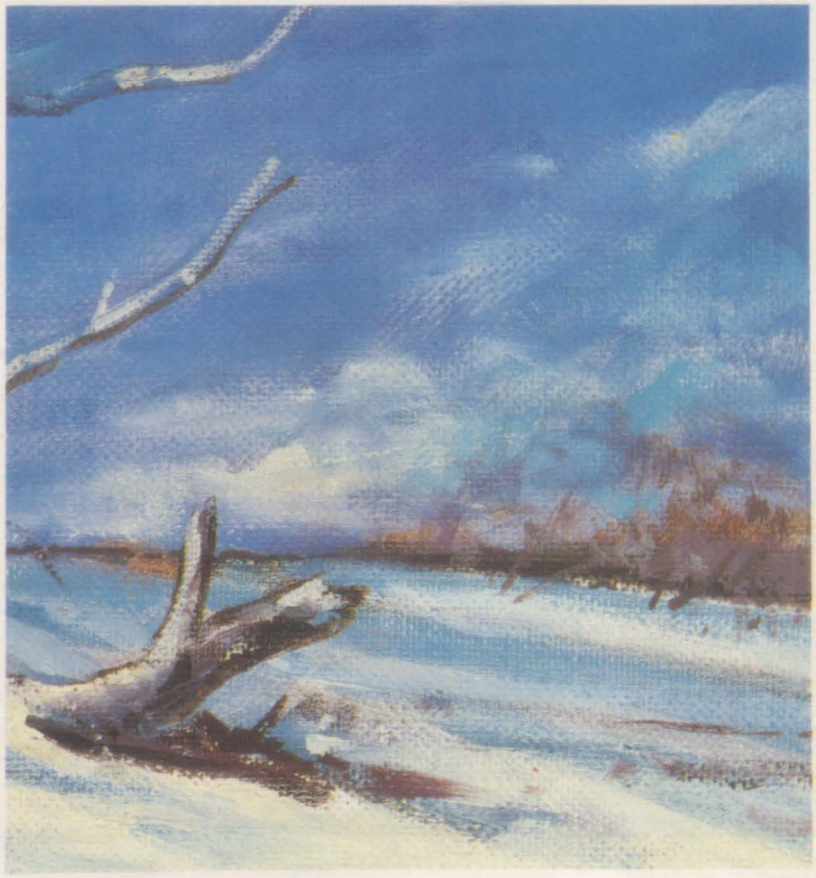
WAS SIE BRAUCHEN

- Grundierte Leinwand oder Malpappe, 33 cm x 41 cm
- verschiedene Borstenpinsel, darunter ein kleiner runder sowie ein mittelgroßer Katzenzungenpinsel und einen runden Haarpinsel für die Details
- Zeichenkohle
- eine Palette von neun Farben: Kobaltblau dunkel, Cölinblau, Zinkweiß, Alizarin Krapplack dunkel, Umbra gebrannt, Siena gebrannt, Lichter Ocker, Kadmiumorange und Elfenbein schwarz.

4. Plastische Formen

Mit unterschiedlichen Mischungen aus Umbra gebrannt und Zinkweiß oder Elfenbeinschwarz modelliert Allyn Schaeffer die Baumstämme. Es ist wichtig, daß die Tonwerte der Mischungen so mit der Hintergrundfarbe des Himmels abgestimmt werden, daß sie sich deutlich von ihr absetzen. Indem Sie die dunkle Farbe in den noch nassen Himmel einarbeiten, erscheinen die Konturen angenehm weich. Mit einer blaß-grauen Mischung aus Kobaltblau dunkel, Alizarin-Krapplack dunkel und Zinkweiß lassen sich der mittlere Helligkeitsbereich des abgestorbenen Baumes und die Rindentextur des großen Baums treffend wiedergeben. Die hellen Partien der Baumstümpfe malen Sie mit einer Mischung aus Lichter Ocker und Zinkweiß.

Mit einer hellen Mischung aus Zinkweiß können Sie die schattigen Partien des Hügels überarbeiten. Für die hellen Flächen mischen Sie Zinkweiß mit einem Hauch Lichter Ocker und mit etwas Alizarin-Krapplack dunkel. Diese Mischungen geben das warme Sonnenlicht auf den Schneeflächen wieder.



Markante Falten

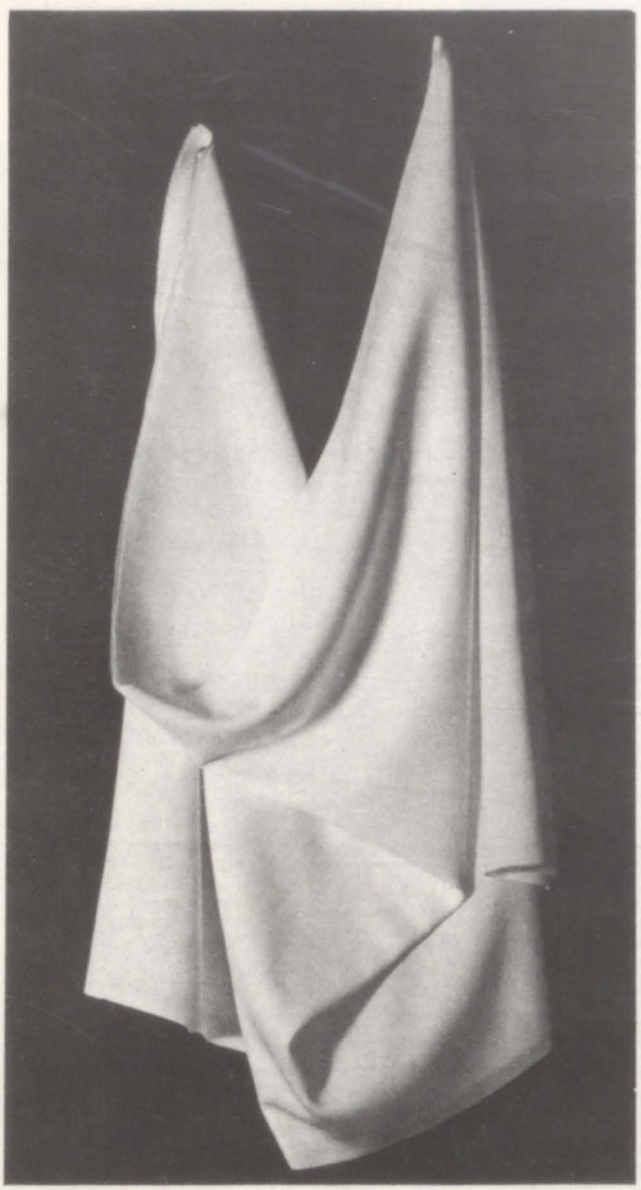
Mit Hilfe einer linearen Skizze, die die wichtigsten tonalen Partien umreißt, lassen sich Kniffe und Falten in Stoffen gut erfassen.

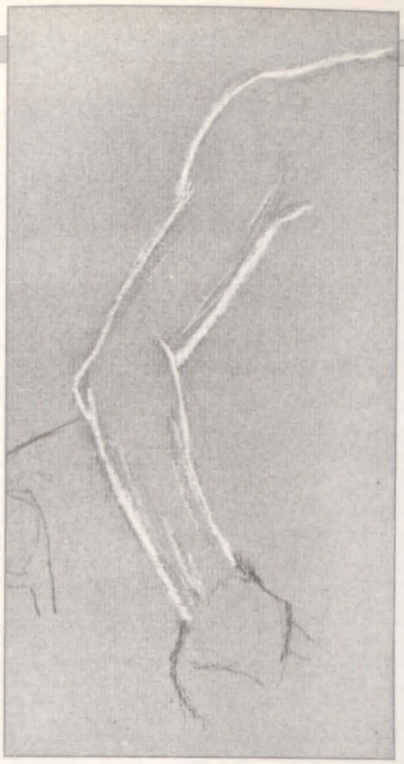
In vielen Stilleben, Portraits oder in Interieurs, ja sogar in manchen Landschaften bilden Textilien einen integralen Bestandteil der Komposition. Oftmals findet man sie in Form von Tischdecken, Bekleidungsstükken, Vorhängen oder wehenden Segeln. Für sich allein genommen sind Stoffe zwar nicht ganz so interessant, die charakteristischen Merkmale dieser Materialien lassen sich jedoch anhand von Faltenwürfen am besten studieren.

Für eine erste Studie benötigen Sie ein helles, ungemustertes Tuch, zum Beispiel eine Tischdecke oder ein Taschentuch. Befestigen Sie das Tuch an der Wand, und drapieren Sie den Stoff zu einem unkompliziert wirkenden Faltenwurf, indem Sie von zwei Befestigungspunkten aus den Stoff „fließen" lassen.

Trotz der Falten weist das Tuch nur wenige Linien auf. Beginnen Sie daher mit einer die Konturen erfassenden Skizze, und umreißen Sie die wichtigsten tonalen Partien. Konzentrieren Sie sich auf die Tonwerte, und arbeiten Sie die Form des Stoffes heraus. Mit dünnen, feinen Linien können Sie die Licht- und Schattengrenzen andeuten, während die kräftigeren Linien die Falten und Kniffe darstellen.

Robert Zappalorti demonstriert in einer einfachen Übung, wie sich mit wenigen Linien der Fall von Stoff erfassen läßt.





Douglas Graves skizzierte zuerst den Arm und legte dann die Zeichnung des Kleidungsstückes darüber. Schraffuren deuten Licht- und Schattenflächen an.

Kleidung zeichnen

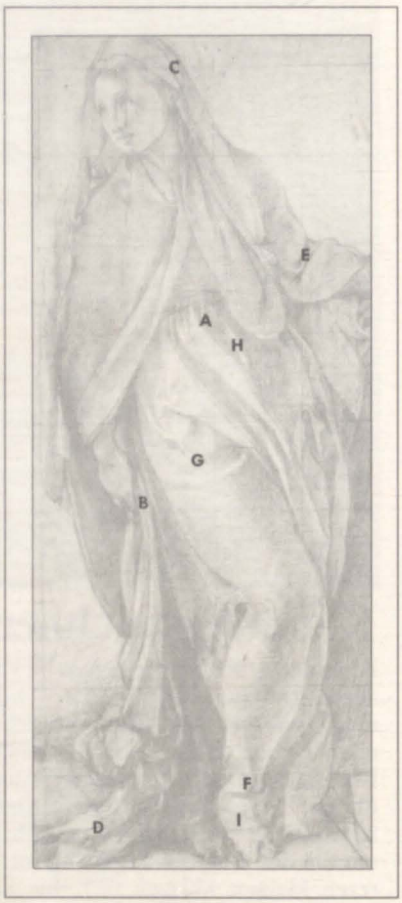
Kleidungsstücke zu zeichnen ist vor allem deswegen so kompliziert, weil man die unter dem Stoff verborgenen Formen deutlich machen muß. Beginnen Sie deshalb mit einer Vorübung: Legen Sie ein Taschentuch über eine kleine Schachtel, und halten Sie den Fall des Stoffes in mehreren kleinen Skizzen fest, bis Sie das Gefühl haben, man „sieht" die Schachtel durch den Stoff hindurch.

Fertigen Sie nun erste Kleidungsstudien. Wenn Ihr Modell einfarbige, weite Kleidung trägt und eine Haltung einnimmt, in der die Falten markant herauskommen, fällt es Ihnen leichter, klare Linien zu finden. Eine gute Hilfe ist es auch, von der Kleidung verborgene Körperteile in einer grundlegenden Skizze zu erfassen und mit den Linien der Kleidung den Körperformen zu folgen.

Üben Sie sich auch an einem enganliegenden Pullover, und berücksichtigen Sie dabei, daß er die Körperformen stark betont.

„Stilleben" von Sondra Freckelton. Aquarell, 152 cm x 112 cm. Auch bei gemustertem Stoff sollte man dem Faltenwurf größte Aufmerksamkeit schenken. Die Künstlerin hat die Patchwork-Decke so arrangiert, daß sie reizvolle Teilformen bildet: Auf dem Tisch erscheint sie aufgebauscht, von der Tischkante fließt sie herunter, und auf dem Boden liegt sie fast glatt.

„Maria der Verkündigung", von Jacopo da Pontormo, Rötelzeichnung, 39 cm x 22 cm. Das Gewand fällt, ausgehend von den Punkten A, B und C, an denen es Halt hat, in fließenden Formen. Der Künstler beweist seine Meisterschaft, indem er verschiedene Formen der Faltenbildung im Bild vereint: Auf dem Boden (D) liegt der Stoff in einem knittrigen Haufen; am Ellenbogen (E) und am Fußgelenk (F) ist er gebauscht. An den hellsten Stellen (G) verliert sich die Textur. Am Bauch (H) und am Fuß läßt der Fall des Stoffes die darunterliegenden Körperkonturen erahnen. Besonders treten die Formen des Oberschenkels (G) und der Wade (I) hervor.



Uffizen, Florenz

Sammlung Owens-Corning, Toledo, Ohio

Gemusterte Stoffe

Mit Hilfe eines Tricks gelingt es, den Faltenwurf auch kompliziert gemusterter Stoffe darzustellen. Sie erleichtern sich die Arbeit, indem Sie zunächst das Muster völlig ignorieren und ihre Aufmerksamkeit auf jene Teilformen richten, die sich durch den Faltenwurf ergeben. Skizzieren Sie zunächst nur deren Konturen.

Nun können Sie sich auf einzelne Partien konzentrieren und das Muster allmählich flächenweise ausarbeiten. Durch den Faltenwurf ändert sich die Laufrichtung des Stoffes. In Antoine Watteaus „Am Boden sitzende Frau" verläuft darum das Streifenmuster des weiten Umhangs an einigen Stellen senkrecht, an anderen dagegen waagerecht.

Sie müssen ein Muster nicht unbedingt in allen Einzelheiten wiedergeben. Beschränken Sie sich deshalb auf die Merkmale, die für Ihr Bild von Bedeutung sind. Watteau zum Beispiel hat sich bei seiner Zeichnung allein auf die Streifen konzentriert; sie sind das wichtigste Element seines Bildes.

Watteau kam es bei diesem Bild auf den Faltenwurf und nicht auf die abgebildete Person an. Er zeigt sie von hinten, so daß ihr Gesicht nicht zu sehen ist und nicht vom Thema des Bildes ablenken kann. Er variierte die Strichstärke im Muster so, daß die Tonwerte die Plastizität der verborgenen Körperteile betonen.

„Am Boden sitzende Frau" von Antoine Watteau, Rötel und schwarze Kohle, 15 cm x 18 cm. Watteau betont in dieser Zeichnung die rhythmische Variation des Streifenmusters durch den Faltenwurf. Unterschiedliche Striche – vergleichen Sie einmal die Partien bei A, B, C und D – strukturieren die Gesamtform.

British Museum, London

Eigenschaften von Gouache

Außer durch klare Töne zeichnet sich Gouache besonders durch ihre hohe Deckkraft aus. Man kann daher selbst helle Gouachefarben über dunkle Untermalungen setzen, und Korrekturen durch Übermalen bereiten dem Künstler keinerlei Schwierigkeiten.

Wie lichtbeständig ist Gouache?

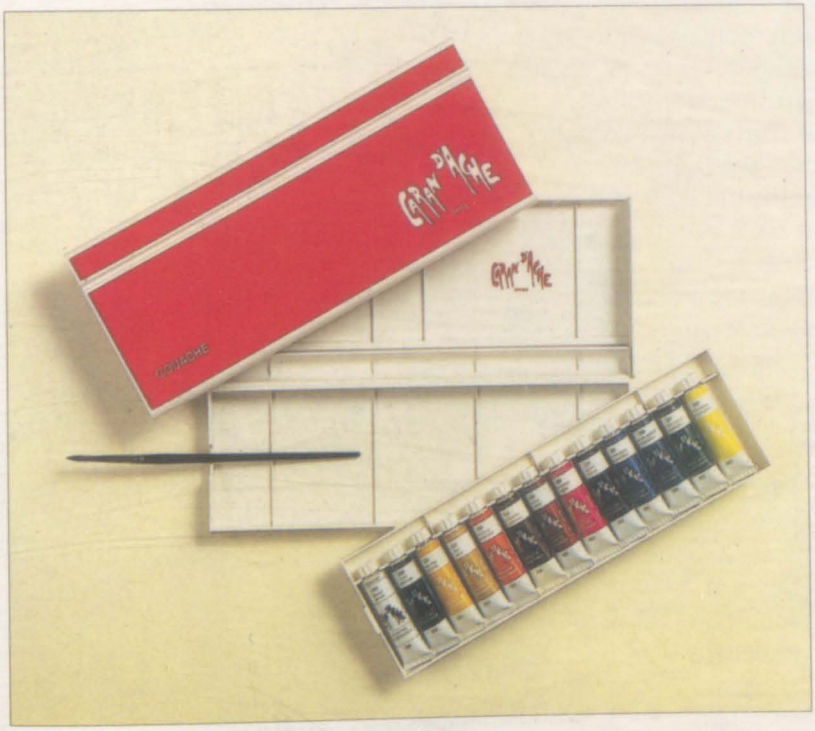
Die Lichtbeständigkeit der Farben hängt im wesentlichen von den Pigmenten ab, die die Hersteller verarbeiten. Im Fachhandel erhalten Sie Farben von höchster Lichtechtheit, mit sehr guter bis guter, mit befriedigender bis ausreichender und mit geringer Lichtechtheit. Nähere Angaben zu einzelnen Farbtönen finden Sie, wie bei den Öl- und Aquarellfarben, auf den Etiketten der Farbtuben oder in den Herstellerkatalogen.

Wie stark ist die Färbekraft von Gouache?

Die meisten Gouachefarben weisen keine hohe Färbekraft auf. Einige seltener Verwendung findende Farbtöne wie Tiefviolett sind aus löslichen Farbstoffen hergestellt. Deshalb kann es vorkommen, daß sie durch über sie gelegte Farb- oder Firnißaufträge hindurchbluten und dadurch den Farbton ändern. Viele Hersteller geben auf ihren Verpakkungen an, ob die Farben bluten.

Wie stark deckend oder lasierend ist die Farbe?

Ein wesentliches Charakteristikum der Gouachefarbe ist ihre deckende Eigenschaft. Mit Gouache-Malmittel, Wasser oder Temperamittel läßt sich die Farbe zwar auch soweit verdünnen, daß Sie mit ihr lasierend malen können. Da jedoch die Pigmente in den Gouachefarben verhältnismäßig grob sind, können Sie mit ihnen keine so zarten Lasuren wie etwa mit Aquarellfarben schaffen. Am besten, Sie probieren eine Farbe, mit der Sie lasierend arbeiten möchten, zunächst auf einem separaten Blatt Papier aus. Dann können Sie entscheiden, ob die Lasurwirkung von Gouache Ihrem Motiv angemessen ist, oder ob Sie lieber denselben Farbton aus dem Aquarellsortiment einsetzen wollen.



Wie groß ist die Farbauswahl?

Die angebotene Palette von Gouachefarben unterscheidet sich von Hersteller zu Hersteller. Manche bringen über vierzig verschiedene Farbtöne in den Handel. Wählen Sie lichtbständige und nicht blutende Farben aus. Beim Zusammenstellen der Farbtöne für ein Bild sollte man bedenken, daß die hellen Töne nach dem Trocknen heller, die dunklen dunkler erscheinen.

Kann man Gouachefarben mit anderen Medien kombinieren?

Wenn Sie Aquarell- oder Acrylfarben mit Gouache in einem Gemälde verarbeiten, können Sie die Vorzüge jedes der Medien wirkungsvoll zur Geltung bringen. Es ist meist ratsamer, Aquarellfarben als Lasuren über Gouachefarben in ein überwiegend aus deckenden Gouacheaufträgen bestehendes Bild zu integrieren, als wenige deckende Gouacheflächen zwischen zarte Aquarellaufträge zu setzen. Wunderbare Ergebnisse erzielen Sie auch, wenn Sie Gouache mit Ei-Tempera oder mit Tusche kombinieren. Konturlinien aus farbiger Tusche, die mit wäßrigen Farbaufträgen in Gouache kombiniert werden, verleihen Bildern eine frische Anmutung.

Welcher Unterschied besteht zwischen Mischweiß und Deckweiß?

Mischweiß ist halbdeckend und zeichnet sich durch seine sehr gute bis gute Lichtechtheit aus. Deckweiß ist hingegen völlig deckend, und seine Lichtechtheit ist von höchster Güte.

Kann man Gouache mit Textur versehen?

Wenn Sie Ihrer Farbe einige Tropfen Leim hinzufügen, erhält sie eine dickere Konsistenz. Sie erlaubt es Ihnen, dicke Farbaufträge, etwa mit einem Kamm, zu texturieren.

Gouachefarben in Tuben können Sie als Set, aber auch einzeln kaufen. Die reiche Farbskala und die problemlose Verarbeitung erklären den guten Ruf dieses Mediums.

British Museum, London

Vorschau auf Heft 39

Wie Sie in der **ÖLMALEREI** stufenlose Übergänge von Tonwerten und Farbtönen erzielen können und wie Sie tonale Abstufungen als Mittel der Bildaussage nutzen, erklären wir Ihnen an aussagekräftigen Beispielen. Gleich, ob Sie sich für Portraits oder Stilleben begeistern, unsere Hinweise zur Pinseltechnik und zum Farbenmischen werden Ihnen eine Hilfe sein.

Mit der Körpersprache von Hunden beschäftigen wir uns in **SEHEN UND VERSTEHEN** und stellen die typischen Merkmale von Hunderassen vor.

Ein gelungenes **AQUARELL** zeichnet sich vor allem durch luzide Lichtreflexionen aus. Besonders sonnendurchflutete Motive lassen sich durch zielsicher gesetzte Reflexe in ihrer Intensität steigern. Wie Sie sie stimmig ins Bild bringen, wie reflektierende Flächen die Farbigkeit von Schatten beeinflussen und mit welchen Farben Sie Reflexionen treffend wiedergeben, zeigen wir Ihnen anhand farbenfroher Bilder.
In unserer Rubrik **KALLIGRAPHIE** befassen wir uns mit der Kursivschrift. Mit ihren nach rechts geneigten Lettern wirkt sie beschwingt und läßt sich überall dort gut einsetzen, wo eine präzise, nicht aber strenge Schrift gebraucht wird.

Die Künstler Ian Sidaway und Sally Michel zeigen Ihnen in **PASTELL** zwei unterschiedliche Konzepte der Landschaftsmalerei.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 39

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 39

ÖLMALEREI

Stufenloser Übergang 1065

KALLIGRAPHIE

Leicht geneigt 1070
Flüssige Kursivschrift 1071
Die Kanzleischrift 1072

PASTELL

Konzeptionen für Landschaften 1074
Stilisieren 1076

SEHEN UND VERSTEHEN

Auf den Hund gekommen 1078

AQUARELL

Farbige Reflexionen 1084
Licht im Schatten 1086

IM ATELIER

Harry Borgman 1088

TECHNIKEN GROSSER MEISTER

Reisen bildet 1090

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 120 00, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

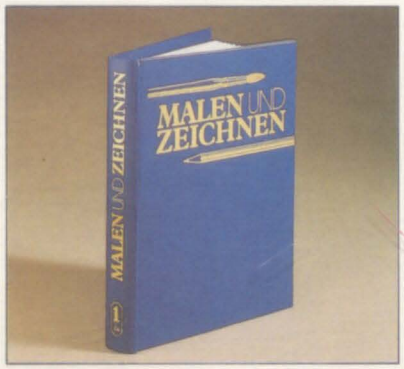
© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 120 00 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Holger Neuhaus, Marita Persian, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Telefon: 0 40/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 1083, 1084, 1085, 1090, 1091, 1092 Donelson F. Hoops; 1065 Elizabeth Leonard; 1066, 1067 Jane Corsellis; 1068 Linda Cateura, David A. Leffel; 1069, 1084 Charles Reid; 1071, 1072, 1073 Ralph Douglass; 1078, 1079, 1081 Norman Adams, Joe Singer; 1080 Nick Meglin; 1082, 1088, 1089 Harry Borgman; 1086, 1087 Tom Hill

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Sammlung der Metropolitan Life Insurance Company, New York City

Stufenloser Übergang

Wer sich in der Malerei mit den verschiedenen Wirkungen des Lichts beschäftigt, der hat sicher schon vor dem Problem gestanden, Übergänge von Tönen fließend darzustellen.

Weiche Tonabstufungen werden in der Malerei besonders dann wichtig, wenn man mit Licht- und Schattenbereichen Gegenstände plastisch modellieren oder durch nuancierte Lichtveränderungen Räumlichkeiten entstehen lassen will. Es bedarf schon einiger Handfertigkeit und genauer Beobachtung, diese feinen Tonwert- und Farbmodulationen auf die Leinwand zu bringen.

Eine der wichtigsten Partien in einem Landschaftsgemälde, in der weiche Tonwert- und Farbübergänge für Tiefenwirkung sorgen, ist die Fläche des Himmels. Am Horizont weist er oft eine gänzlich andere Farbe auf als zum Zenit hin. Welche

„Blick von Mohonk" von George Wexler, Öl auf Leinwand, 102 cm x 127 cm. Der Himmel lebt von einer Reihe Abstufungen, die von einem tiefen Blau bis zu blassem Orange den halben Farbkreis umspannen.

Sammlung der Metropolitan Life Insurance Company, New York City.

Farben das sind, hängt vor allem vom Stand der Sonne ab. Prinzipiell finden sich jedoch gleiche Farben stets nebeneinander, die sanft voneinander unterschiedenen Töne entwickeln sich in parallelen Bahnen zum Horizont. Darum empfiehlt es sich, in langen Strichen quer über die gesamte Bildpartie des Himmels zu arbeiten.

Horizontale Striche

Indem Sie strichweise von oben nach unten die Farbe leicht variieren und mit jedem horizontalen Pinselstrich seinen Vorgänger teilweise überdecken, können die Farbtöne miteinander verlaufen. Hierbei besteht jedoch die Gefahr, daß sich eine leicht streifige Wirkung ergibt. In diesem Fall können Sie mit einem großen Fächer- oder einem breiten Haarpinsel zu harte Übergänge verwischen. Aber übertreiben Sie auch nicht: Zu glatte Übergänge lassen den Himmel leblos und unnatürlich aussehen.

Ein eindrucksvolles Ergebnis hat George Wexler mit dieser Methode in „Blick von Mohonk" erzielt. Eine ganze Reihe von Abstufungen vom Blau am Zenit bis zu einem blassen Orange am Horizont läßt einen Himmel entstehen, der sich weit über die Landschaft spannt.

Zickzackstriche

Eine weitere Methode, einen weichen Übergang zweier Farbtöne zu erzielen, besteht darin, den Pinsel im Übergangsbereich sanft hin- und herzubewegen. Dabei wird die eine Farbe in die andere gezogen, und beide Töne werden sanft miteinander verwoben. Indem Sie mit gleichbleibendem Druck arbeiten und die Pinselstriche gleich weit in beide Farben hineinführen, sorgen Sie für Gleichmäßigkeit. Diese Arbeitsweise bietet sich vor allem für den gezielten Verlauf von Farben in eng umgrenzten Bereichen an, etwa den Licht- und Schattenpartien eines Gesichts.

„Abendlicht" von Jane Corsellis, Öl auf Leinwand, 114 cm x 127 cm. Das durch die Tür scheinende Licht läßt auf der Wand Übergänge von warmen Tönen in kalte Schattenbereiche entstehen. Die Malerin arbeitet mit fein ausdifferenzierten Farbmischungen und fügt den jeweils helleren in den dunkleren Ton.

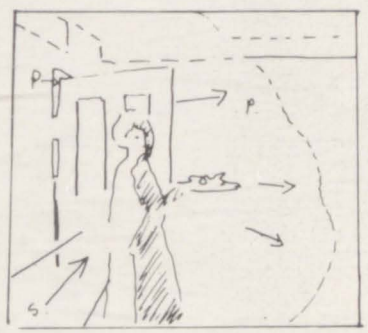
Von ebenso großer Bedeutung wie die Beherrschung der Pinseltechnik, ist es zu erkennen, wie stark sich die Farben in den Tonwerten unterscheiden, die stufenlos ineinandergefügt werden sollen.

Vor allem, wenn Sie mit Hauttönen die charakteristischen Merkmale eines Gesichts herausmodellieren, sind es oft nur ganz feine Tonwertunterschiede, die große Bedeutung

Tip

KEINE FALSCHE BESCHEIDENHEIT

Mischen Sie die Farben für die unterschiedlichen Stufen nicht zu knapp bemessen an: Die Farbe muß recht großzügig aufgetragen werden, wenn man sie in weichen Übergängen vermalen will. Malmittel verleiht der Farbe eine angenehme Konsistenz, die das Arbeiten erleichtert.



LICHTEINFALL BEACHTEN

Um die Übergänge von Licht- und Schattenbereichen treffend wiederzugeben, können einige Überlegungen zur Richtung des Lichteinfalls von großem Nutzen sein. Zeichnen Sie am besten ein kleines Diagramm Ihrer Komposition, aus dem die Richtung des Lichts ersichtlich wird. Ein solches Diagramm hat Jane Corsellis als Hilfe bei der Komposition von „Abendlicht" genutzt. Das Licht fällt durch die Tür in den Raum und erleuchtet die Wand mit zunehmender Entfernung von der Lichtquelle immer schwächer. Eine zweite Lichtquelle – eine Lampe links von der Tür – erhellt die im Schatten stehende Person und sorgt für komplizierte Übergänge von Licht und Schatten.

tragen. Hier kommt es nicht nur darauf an, sich sehr genau zu überlegen, wo sich scharfe Schattengrenzen abbilden und wo die Töne ineinanderspielen – hier gilt es auch, darauf zu achten, daß sich graduell nur wenig unterschiedene Tonwerte klar gegeneinander abheben.

Da eine Farbe im Schatten zum komplementären Ton der Lichtflächen tendiert, können Sie für die Schattenbereiche einen passenden Ton mischen, indem Sie die Komplementärfarbe ins Spiel bringen. Die Schatten wirken dann kühl, ohne fremd zu erscheinen.

In anderen Fällen ist es erforderlich, Übergänge extremer Tonwertunterschiede, also von sehr hell bis sehr dunkel, zu meistern. David Leffels Stilleben weist so elegante und unauffällig gemalte Übergänge auf, daß man erst beim Vergleichen einzelner Bereiche genau bemerkt, wie sehr die Töne sich voneinander unterscheiden.

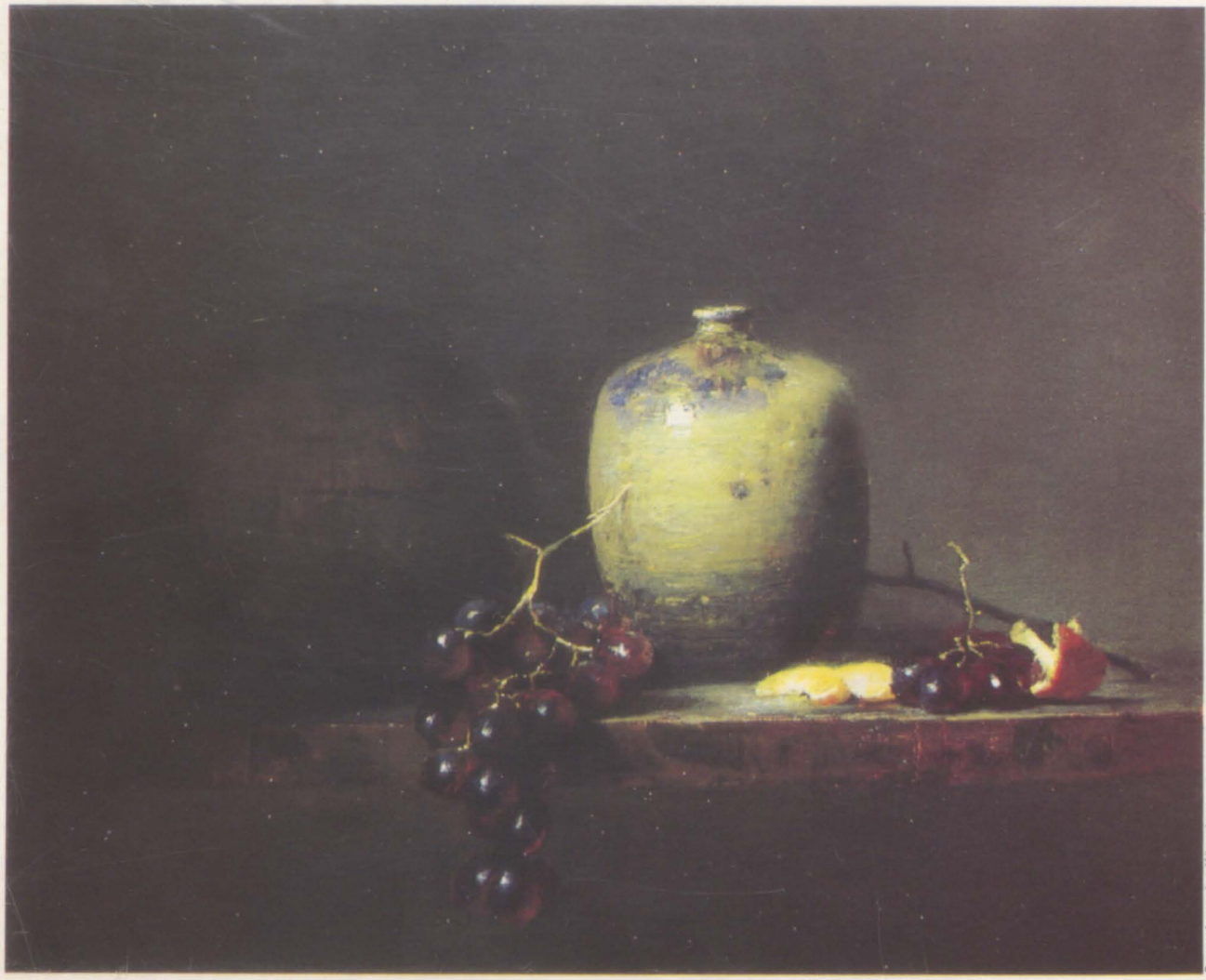
Der Künstler betrachtete sein Motiv sehr genau und legte dann für jeden Gegenstand die beiden extremen Bereiche im Farbton fest. Anschließend mischte er sich – je nachdem, wie weit die tonale Spanne zwischen den Extremen reichte – mehrere Zwischentöne an. Er arbeitete von den dunklen Tönen zu den hellen und sorgte so dafür, daß die hellen Bereiche nichts von ihrer Leuchtkraft einbüßten.

„Crescendo einer Apfelsine" von David A. Leffel, Öl, 36 cm x 41 cm. Im Stil der niederländischen alten Meister erscheint das Stilleben in einem starken Tonwertkontrast bei einer gedämpften Farbpalette. Es gehört viel Übung und Können dazu, um auch noch im Schattenbereich durch differenzierte Übergänge Gegenstände so zu modellieren, daß der helle Bereich nicht an Leuchtkraft verliert.

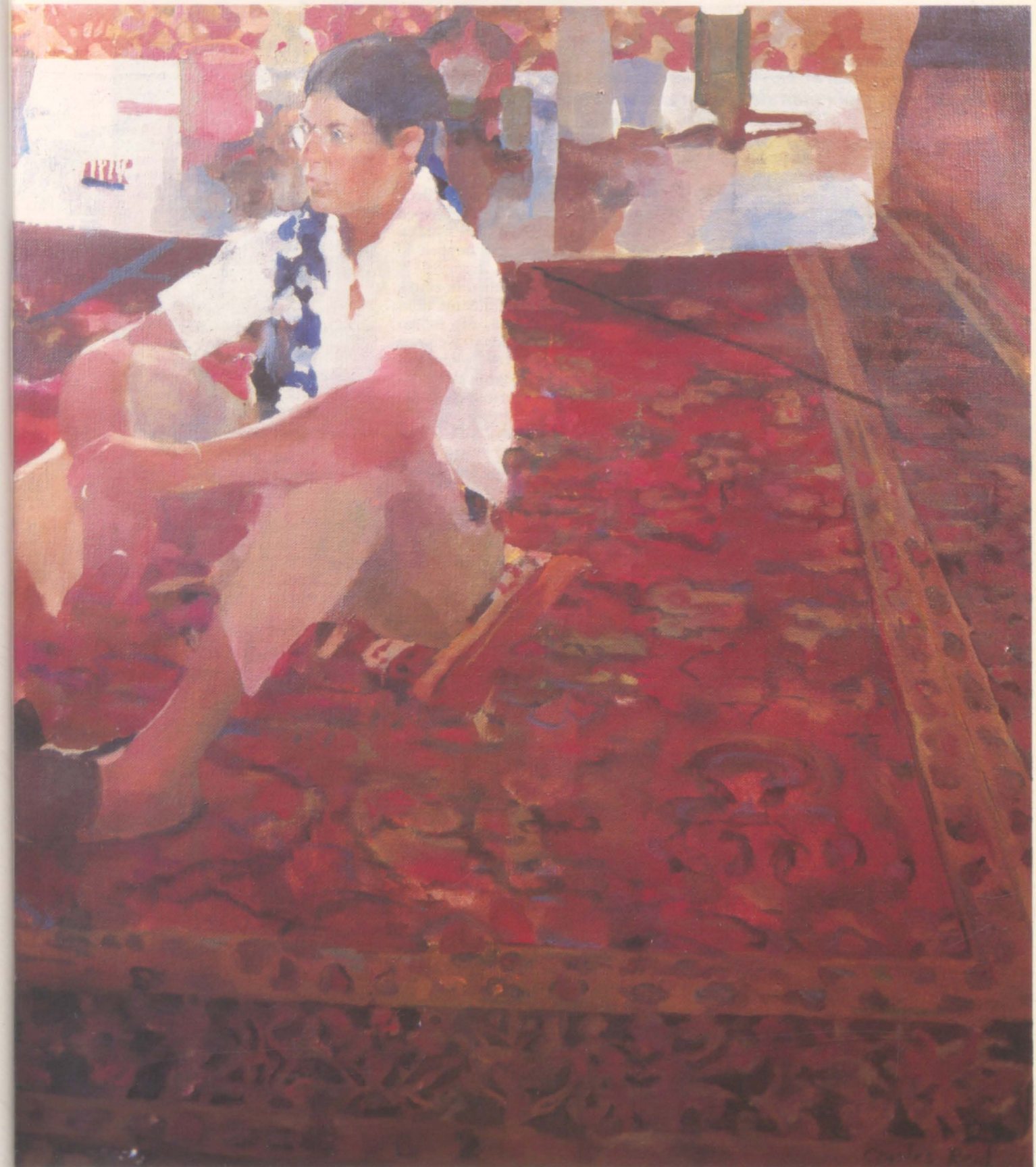
ZARTE PORTRAITS

Weiche Übergänge finden sich in einem Portrait gewöhnlich rund um die Wange oder unter dem Kinn. Auf der Wange läßt man am besten die Pinselstriche den Formen folgen und arbeitet nach der Methode der horizontalen Striche. Auf dem Hals kann man im Übergang zwischen den Farbtönen in Zickzackbewegungen arbeiten. Benutzen Sie jedoch in beiden Fällen kleine Pinsel. Indem Sie den Farbverlauf auf einem Stückchen Leinwand erproben, gewinnen Sie Sicherheit, die kleinen, schlecht zu korrigierenden Farbflächen präzise zu setzen.

„Wally" von Charles Reid, Öl auf Leinwand, 102 cm x 127 cm. Weiche Tonübergänge modellieren behutsam das Gesicht, die Arme und die Kleidung der jungen Frau.



Sammlung des Künstlers



Leicht geneigt

Kursive Schrift kann für Hervorhebungen und Abwechslung sorgen, wenn man sie gemeinsam mit der Antiqua einsetzt. Doch auch als eigenständiges Ausdrucksmittel ist sie als ordentliche, aber nicht strenge Schrift von großem Wert.

Die Kursive ist in der heutigen Kalligraphie nicht umsonst eine der beliebtesten Schriftformen. Sie läßt sich gut lesen, relativ zügig schreiben, und ihre leichte Vorwärtsneigung verleiht ihr eine zeitgemäße, flüssige Erscheinung. Die Kursivschrift weist somit einige Vorzüge gegenüber der etwas schwerfälligen Antiqua auf, aus der sie als Handschriftform entstand.

Obwohl viele Kalligraphen für die Kursive gerne eine schmalere Feder benutzen, können Sie diese Schrift ruhig mit der gleichen breiten Feder schreiben, wie man sie für die Antiqua einsetzt. Die breite Bandzugfeder bringt die an- und abschwellenden Striche klar heraus und zeigt deutlich, ob die Schrift ausgewogen ist und die Form stimmt.

Einige Besonderheiten

Das Alphabet der Kursiven unterscheidet sich in einigen Punkten von der Antiqua:

☐ Die kursiven Buchstaben erscheinen etwas zusammengezogen, denn das „o", das auch hier als Standardmaß gilt, ist oval statt rund. Fast alle Buchstaben haben die Breite des „o". Nur „i" und „l" bleiben etwas schmaler, und die Buchstaben „m" und „w" sind etwa doppelt so breit wie das „o".

☐ Die Buchstaben stehen in einem Neigungswinkel von fünf bis zehn Grad zur Senkrechten. Sie sollten diese relativ schwache Neigung möglichst gleichbleibend einhalten. Die Versuchung ist groß, den Neigungswinkel zu übertreiben, doch die Buchstaben werden dadurch leicht unproportioniert und lassen sich schlechter lesen.

☐ Alle Striche sollten mit einem Federansatzwinkel von 45 Grad beginnen und enden.

☐ Ober- und Unterlängen der Kleinbuchstaben sind in der Kursivschrift etwas länger als bei der Antiqua; ein „p" ist ebenso wie ein „d" doppelt so groß wie etwa ein „n". Sie können daher die Hilfslinien in gleichmäßigen Abständen einzeichnen. Richten Sie sich am besten nach der Formel „fünf-fünf-fünf", so daß die oberste von der untersten Hilfslinie fünfzehn Federstärken Abstand hat.

Tip

ETWAS IN DER HINTERHAND

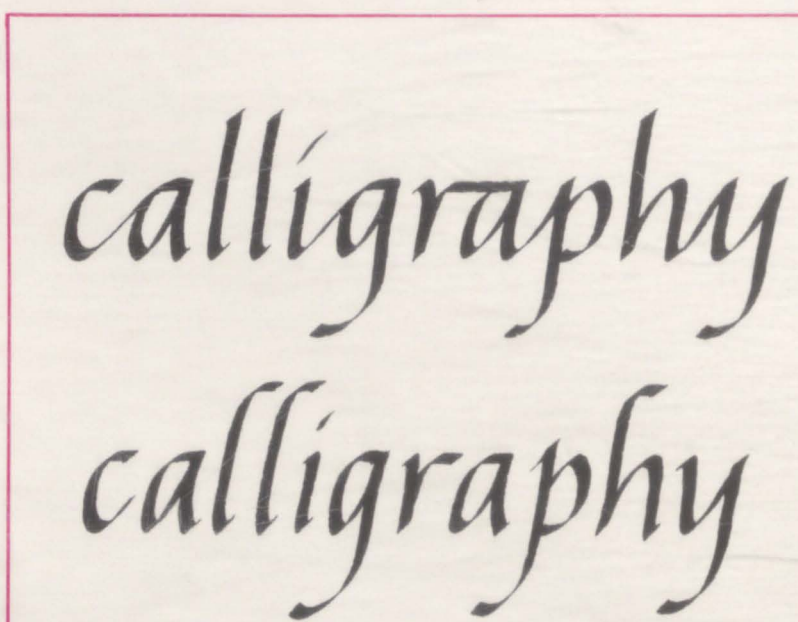
Um etwas mehr Tusche aufnehmen zu können, als es durch das Eintauchen der einfachen Feder möglich ist, wurden sogenannte Tuschespeicher konstruiert: kleine Metallaufsätze, die man auf der Bandzugfeder befestigt. Im Handel sind sie mit einer Feder zu einer Einheit verbunden oder auf die Feder aufsteckbar erhältlich. Auch einige Federsets enthalten solche aufsteckbaren Tuschespeicher.

Der Vorteil dieser „Mini-Reservoirs" besteht darin, daß Sie mehrere Buchstaben ausformen können, ohne die Feder immer wieder eintauchen zu müssen.

Auch bei dieser Schrift begünstigt eine schräggestellte Arbeitsplatte das Schreiben. Eine flache Tischplatte zwingt Sie zu einer gebeugten Arbeitshaltung und bedingt außerdem eine ungünstige Neigung des Federhalters, die zu einem zu raschen Tuschefluß führt.

Verbundene Buchstaben

Durch das Bemühen, flüssiger zu schreiben, entstand eine Variante der Kursivschrift, in der die Einzelbuchstaben untereinander verbunden sind; bei dieser Art zu schreiben



BUCHSTABENABSTÄNDE

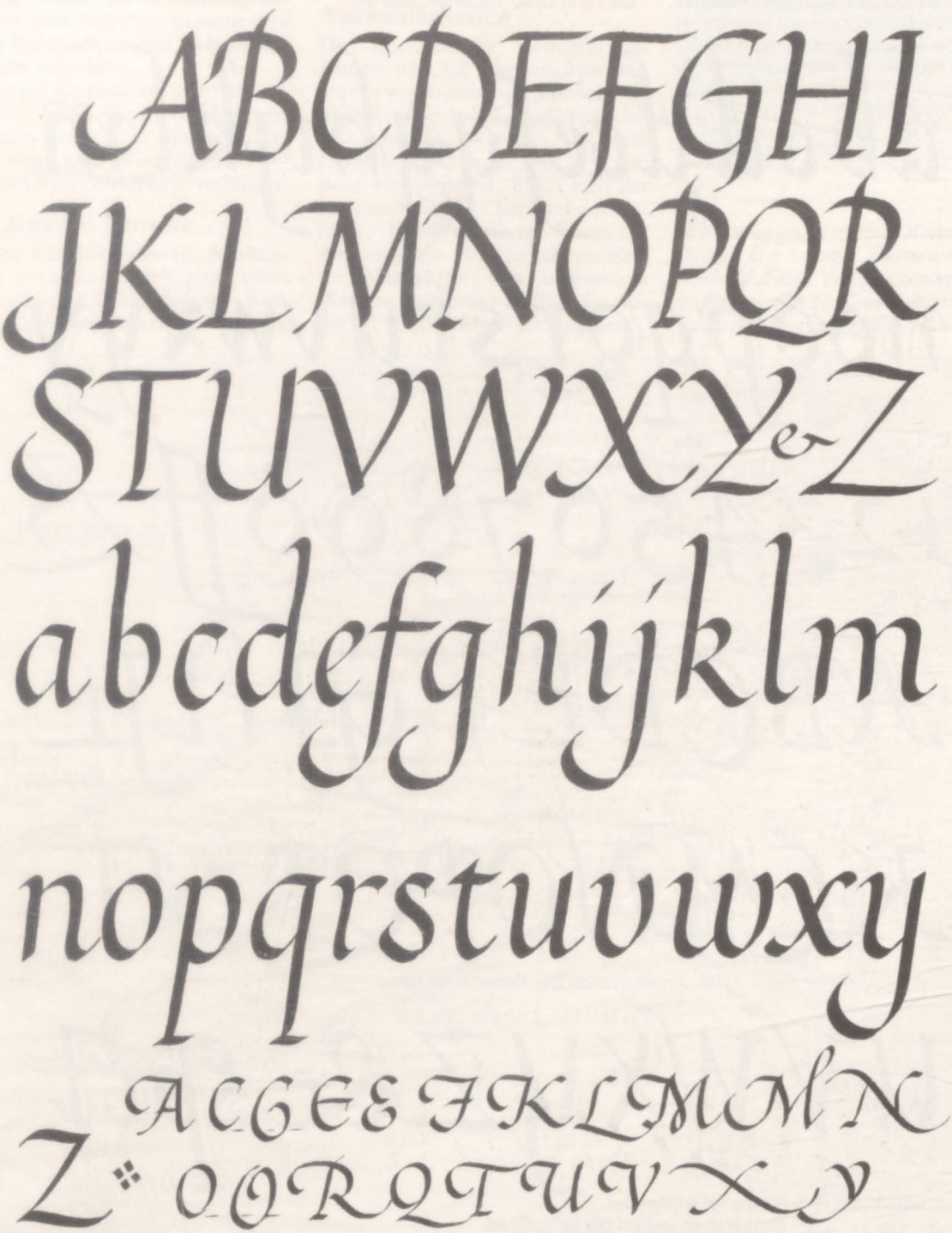
Sowohl in der Kursiven (oben) als auch in der Kanzleischrift haben die meisten Buchstaben die gleiche Breite. Lassen Sie den größten Abstand zwischen zwei senkrechten Strichen und den engsten zwischen zwei runden Buchstaben.

Eventuelle Buchstabenverbindungen sollten Sie bei den Abständen berücksichtigen: Zwischen zwei verbundenen Buchstaben bleibt mehr Raum als zwischen zwei isolierten. Wenn etwa ein „g" mit einem Verbindungsstrich an ein „i" gehängt wird, sollte ein größerer Abstand bleiben, als wenn beide Lettern unverbunden nebeneinander stehen. Bei einer Schrift ohne Verbindungen gleicht man die Buchstabenabstände so aus, daß ein guter Lesefluß gewährleistet ist.

Frederick Wong

Flüssige Kursivschrift

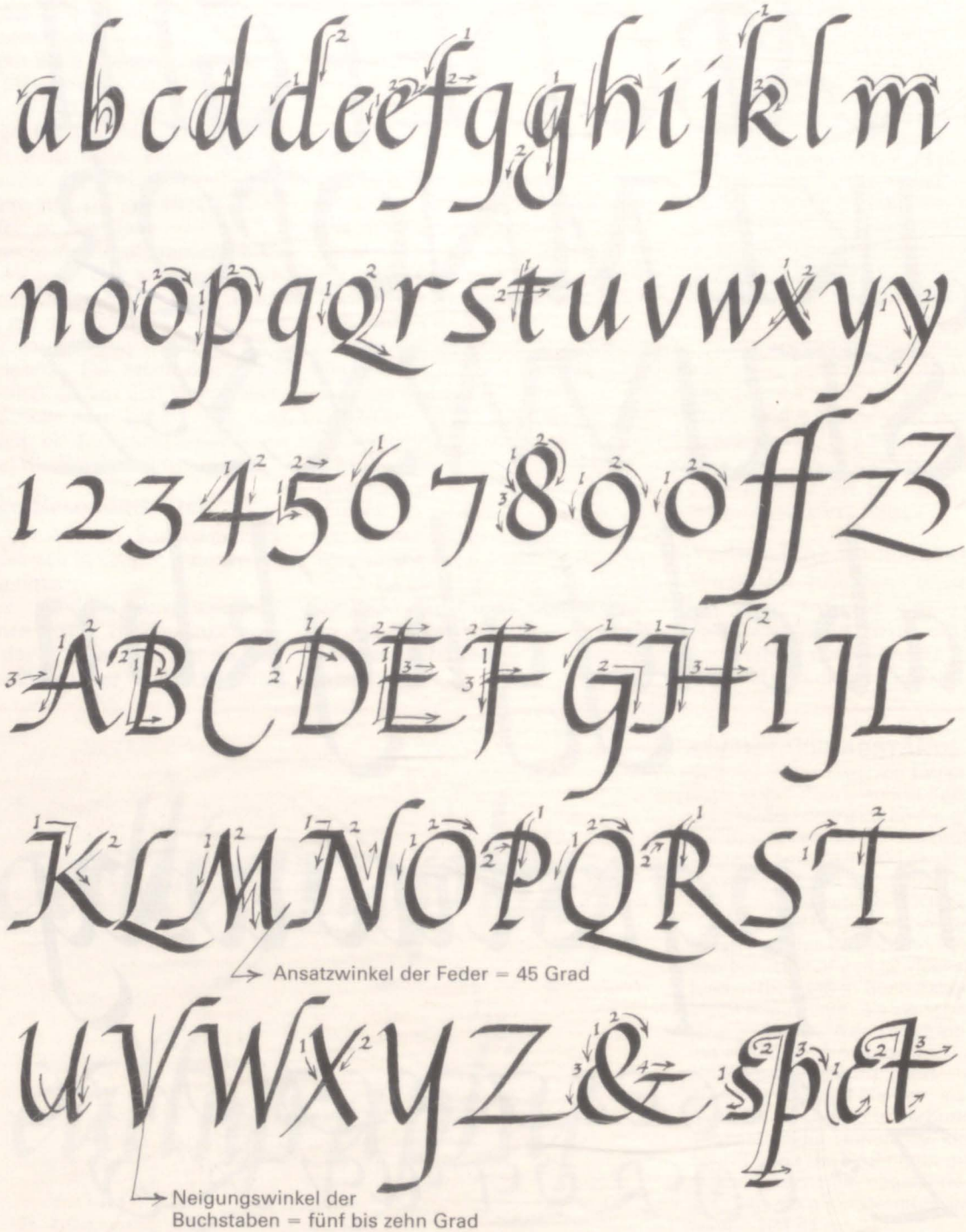
Die Kursivschrift bietet ein flüssiges und dennoch klares Schriftbild und ausreichend Möglichkeiten zur eigenen Gestaltung. Leicht läßt sie sich mit ein wenig Phantasie zu schmuckvollen bis beschwingten Formen ausarbeiten. Wenn man, wie wir in unseren Beispielen am Fuß der Seite, Schnörkel und Schwünge nicht übertreibt und sie nur bei Versalien einsetzt, behält die Kursive trotz des Schmucks ihre gute Lesbarkeit. Solche Ausschmükkungen empfehlen sich vor allem für Überschriften und kurze Texte, kleine Gedichte und Merksprüche, in denen das „Gesicht" der Schrift eine besondere Rolle spielt.



Die Kanzleischrift

Wie bei der Kursiven wird die Feder bei der Kanzleischrift in einem Winkel von 45 Grad angesetzt. Die meisten Kleinbuchstaben beginnen mit einem der beiden folgenden Grundstriche: Ein dicker Strich wird von rechts nach links gezogen, so z. B. beim „a" und „k", oder einem dünnen Aufstrich folgt ein dicker schräger Strich wie beim „i" und „y".

Als Hilfe können Sie ein Parallelogramm mit einer Neigung von fünf bis zehn Grad zeichnen, das die Breite und Höhe eines „o" hat. Die Mittellängen aller Buchstaben müssen dann in diese Hilfsform passen. Die Federbewegung sollten Sie möglichst flüssig ausführen, damit die Buchstaben nicht zu eckig wirken.



braucht man die Feder nicht so häufig abzusetzen. Allerdings bieten sich nicht alle Buchstabenkombinationen in gleicher Weise für harmonische Verbindungen an.

Die häufigsten Verbindungen finden sich entweder als dicke Horizontalstriche im oberen Bereich der Mittellängen – etwa zwischen „r" und „a" – oder als dünne Diagonalstriche zwischen dem unteren Teil eines Buchstabens und dem oberen Teil des folgenden.

Um die Klarheit der Schrift zu erhalten, sollte man Verbindungsschleifen vermeiden, wie sie entstehen, wenn man zwischen einer Unter- und einer Mittellänge verbindet.

Die Kanzlei-Kursive

In den Kanzleien des 16. Jahrhunderts entwickelte sich eine etwas ausgeschmückte Version der Kursiven. Ihr Hauptmerkmal sind die fast immer nach rechts weisenden Schnörkel an den Oberlängen. Sie wurde vor allem dadurch bekannt, daß sie in offiziellen päpstlichen Schreiben Verwendung fand. Um mit diesem Alphabet vertraut zu werden, können Sie sich gut an den Letterbeispielen in unserem Kasten orientieren.

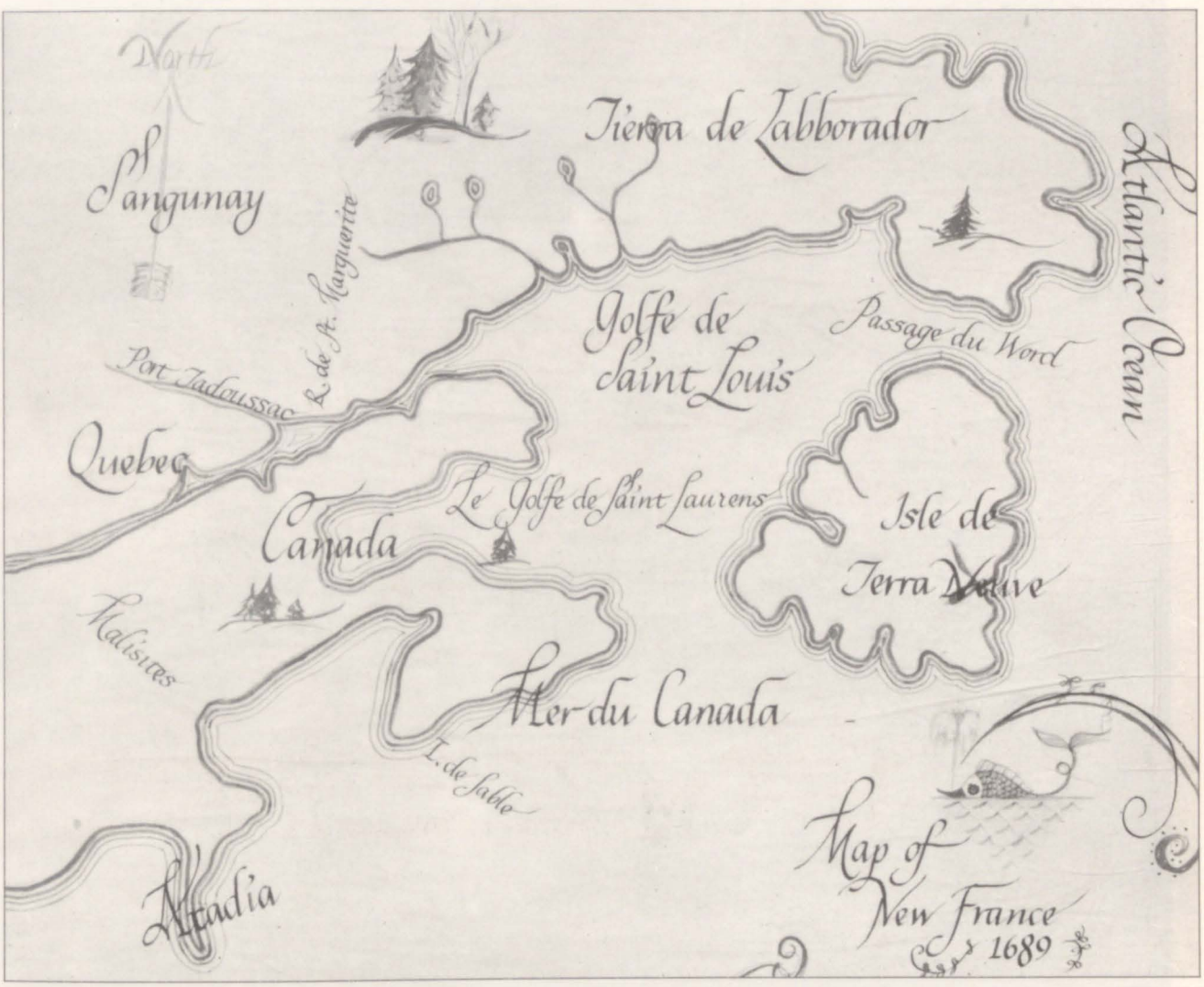
Auswahlkriterien

Die Entscheidung zwischen der Kursiv- und der Kanzleischrift sollten Sie davon abhängig machen, für welchen Zweck Sie die Schrift einsetzen wollen. Wenn es auf beste Lesbarkeit ankommt, wie in einem Brief zum Beispiel, bietet sich der klare und direkte Charakter der einfachen Kursivschrift an. Wenn Sie allerdings ein künstlerisch gestaltetes Manuskript von bleibendem Wert im Sinn haben, sollten Sie sich für die Kanzleischrift entscheiden.

Tip

LEHRREICHE INSCHRIFTEN

Inschriften auf Denkmälern, Kirchen oder sogar auf Werbetafeln geben oft ausgezeichnete Übungsbeispiele für den Kalligraphen ab. Wenn Sie solche Schriften kopieren, können Sie ein gutes Gefühl für Buchstabenabstände entwickeln. In solchen Texten sind sie oft ausgeglichen, um einen Satz auf eine bestimmte Zeilenlänge zu bringen.



Die Kursivschrift in einer Karte von Beverly Orr Stringer, 36 cm x 43 cm. Auch für diesen Verwendungszweck empfehlen sich die Lettern durch gute Lesbarkeit und ihr gefälliges Aussehen.

Konzeptionen für Landschaften

Obwohl Pastellkreiden eher für grobe Striche taugen, können Sie mit Ihnen bezaubernd realistische Landschaften schaffen.

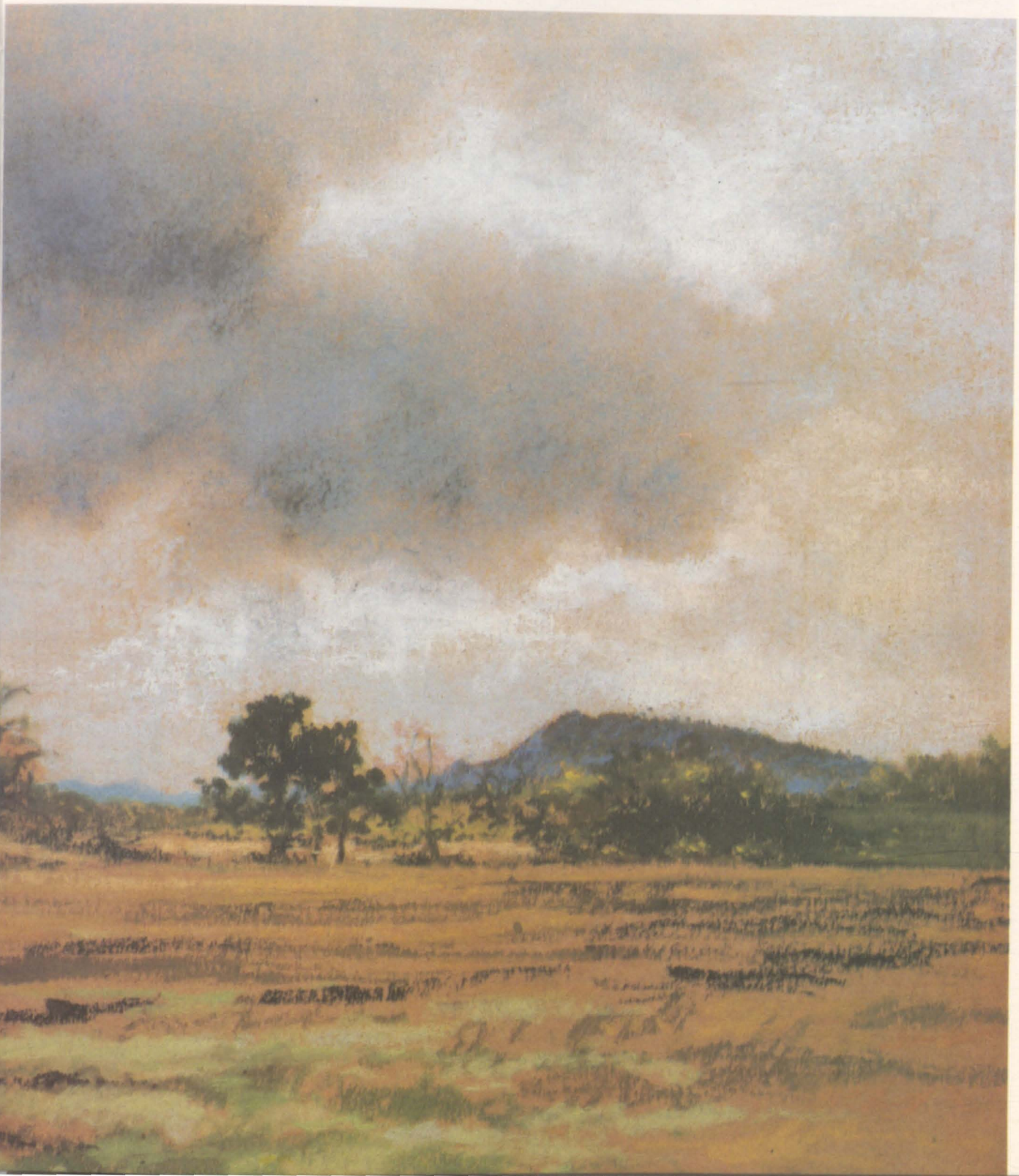
Um die Qualitäten des Mediums Pastell in Landschaften voll zur Geltung zu bringen, lohnen sich einige grundsätzliche Überlegungen. Mit auf Sandpapier angespitzten Pastellkreiden kann man zwar erstaunlich fein modellieren, sinnvoller ist es allerdings, die charakteristische Eigenschaft der Kreiden, ihren dichten Farbschmelz, gezielt zu nutzen.

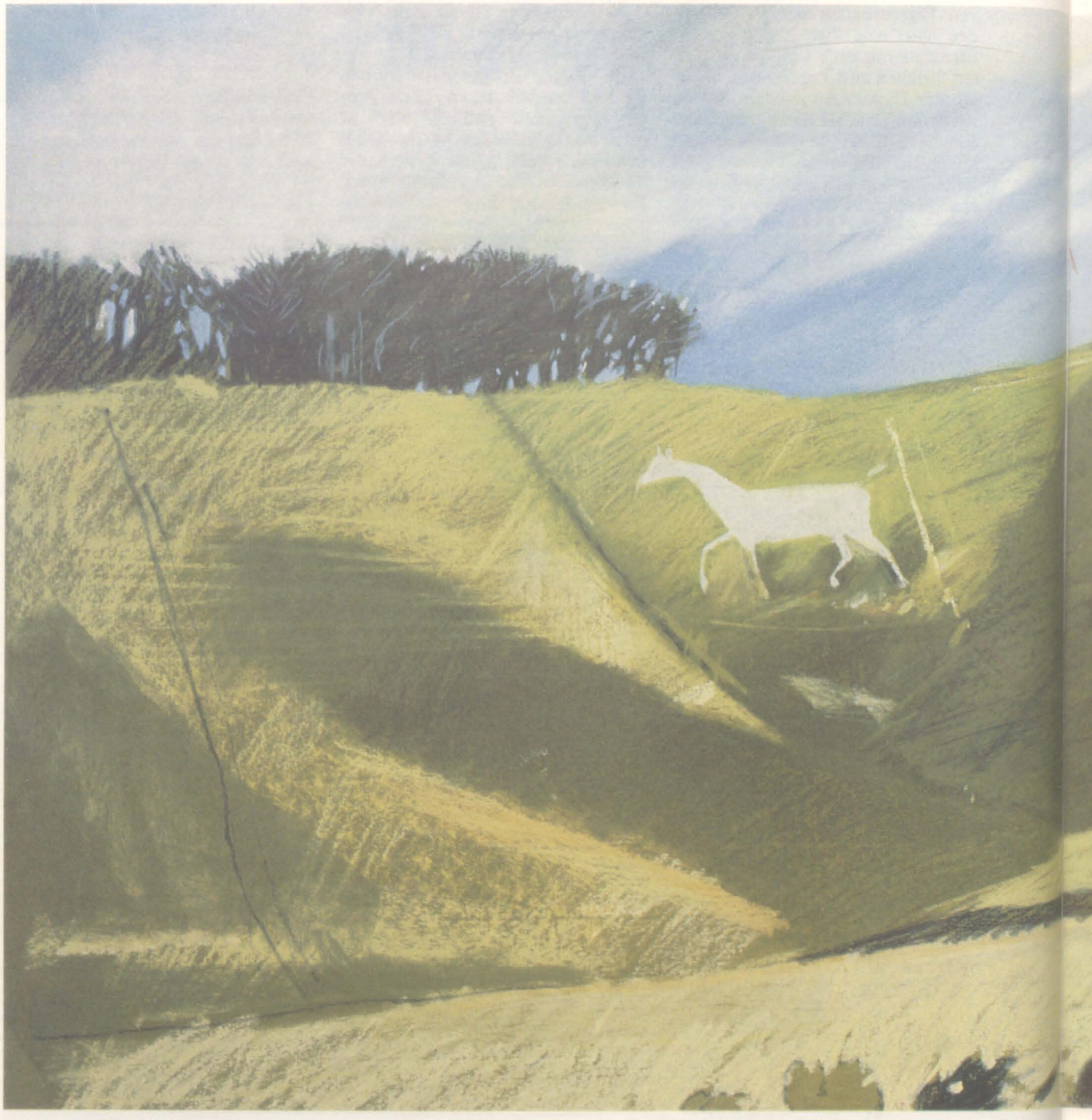
Sally Michels Bild „Sturmwolken" lebt geradezu von den positi-

ven Eigenschaften der Pastellkreiden. Sie modelliert die einzelnen Elemente mit zum Teil lose gestreuten Strichen und Tupfern von wechselnder Dichte. An anderen Stellen wiederum setzt sie dicht gebündelte Striche ein, die sie energisch und knapp ins Bild bringt. Zur weiteren Belebung legt die Künstlerin leicht changierende Farbfelder an. Auf diese Weise kann Sie die Farb- und Tonwerte ebenso wie die Texturen sehr kontrolliert gestalten.

Bei dieser Arbeitsweise werden die Farbkombinationen auf das Motiv abgestimmt und die Kreiden recht kräftig aufgedrückt. Es entstehen dichte Punktfelder variierender Tonabstufungen, aus denen Stück für Stück das Bild wächst. Die Technik erinnert an die Malweise der Pointillisten Seurat und Signac gegen Ende des 19. Jahrhunderts.

„Sturmwolken" von Sally Michel, weiche Pastellkreide auf Ingrespapier, 26 cm x 41 cm. Mit energisch gestupften Farbfeldern modelliert die Künstlerin eine in Ton und Textur realistisch gehaltene Landschaft.





Stilisieren

Die Landschaft von Ian Sidaway zeigt eine gänzlich andere Vorgehensweise. Sidaway vereinfacht die einzelnen Bildelemente und läßt sie gleich in ihrer ersten entschiedenen Gestaltung wirken. Das verlangt große Sicherheit in der Farbwahl und im Farbauftrag, denn die einzelnen Partien sollen möglichst nicht mehr überarbeitet werden. Ihr frischer Pastellcharakter könnte sonst verlorengehen.

Auch bei der realistischen Interpretation einer Landschaft ist es wichtig, außer ihren Elementen das räumliche Zusammenspiel der Formen zu erfassen. Die Wirkung von Ian Sidaways Landschaft beruht gerade auf dem kühnen, stilisierten Aufbau. Je komplexer das Motiv, desto wichtiger ist es, die entscheidenden Bildelemente als abstrahierte Formen auf dem Bildfeld in Beziehung zu setzen.

Vielfältige Texturen

Mit dem abwechslungsreichen Pastellstrich lassen sich Farbflächen sehr unterschiedlich gestalten. Sidaway paßt den Farbauftrag in seinem Bild „Weißes Pferd" dem jeweiligen

Bildbereich an. Während die Striche im Himmel ganz weich und sehr geschmeidig ineinander übergehen, stechen die Baumsilhouetten schroff und borstig hervor. Die Felder sind durch unterschiedlich angeordnete Schraffuren angedeutet, während bei einigen Grasflächen die Farbe aus den dichten Farbflächen mit einem Papierwischer ausgerieben wurde.

In seinem Bild „Weißes Pferd" veranschaulicht Ian Sidaway, wie man durch den Farbauftrag die unterschiedliche Beschaffenheit einzelner Elemente einer Landschaft betonen kann. Die abstrahierten Formen schließen sich dabei zu einer einheitlichen Komposition zusammen und rufen die Plastizität der Landschaft hervor, weil sie sich als Licht- und Schattenpartien deuten lassen.

A

A. FLÄCHIGE FARBGEBUNG
Ein satter, flächiger Farbauftrag, wie ihn Ian Sidaway in seiner Landschaft nutzt, gelingt mit der Breitseite der Pastellkreide am besten.

B

B. FARBE ENTFERNEN
Kleine Partien überschüssiger Farbe können mit einem Papierwischer entfernt werden. Mit der feinen Spitze lassen sich auch Einzelheiten herausarbeiten.

C

C. FARBSCHICHTEN
Eine Farbschicht kann zwar mit einem zweiten, sehr dichten Farbauftrag überdeckt werden; wenn die Kreide jedoch an der Papieroberfläche keinen Halt mehr findet, beginnt sie zu schmieren oder zu bröckeln.

Auf den Hund gekommen

Hunde sind wunderbare Motive – nur halten sie selten still. Doch wenn Sie sich mit schnellem Strich Informationen über sie einfangen, gelingt Ihnen ein lebendiges Hundeportrait.

Einen Hund kann man nur dann charaktervoll darstellen, wenn man sein Verhalten sehr gut kennt und auch richtig zu deuten versteht. Um ausdrucksvolle Bilder zu schaffen, ist es daher ratsam, den eigenen Hund oder den von Freunden ausgiebig zu beobachten, bis man mit seinen Eigenheiten vertraut ist.

Leider halten Hunde kaum längere Zeit in ein und derselben Position inne; sie sind ständig in Bewegung. Das macht es nicht gerade einfach, sie zu portraitieren. Um diese Schwierigkeit zu meistern, hilft es nur sehr bedingt, nach photographischen Vorlagen zu zeichnen. Auf den ersten Blick scheint sich die Arbeit zwar einfacher zu gestalten – die Ergebnisse dieser Methode sind zumeist jedoch nicht besonders eindrucksvoll; solchen Portraits mangelt es fast immer an Unmittelbarkeit und Lebendigkeit.

Um ein Tier wirklichkeitsnah darzustellen, ist es besser, mit grundlegenden Skizzen Sicherheit zu erwerben – und bald bereitet dieses Motiv keine Schwierigkeiten mehr.

Schlafende Hunde . . .

Um sich zunächst mit dem Körperbau des Tieres vertraut zu machen, skizzieren Sie Ihr Modell am besten, wenn es ein Schläfchen hält oder sich zufrieden in der Sonne streckt. Sie haben dann ausreichend Gelegenheit, den Aufbau seines Körpers in allen Einzelheiten zu erfassen. Studieren Sie vor allem die Stellung der Gliedmaßen und ihre Proportionen eingehend, und halten Sie sich in diesem Stadium noch nicht mit Details auf. Fertigen Sie vorerst einige schnelle Skizzen des Tieres an, die seine Körperform mit ihren grundlegenden Merkmalen erfaßt. Es schadet überhaupt nichts, wenn sich die einzelnen Formen, wie in den Skiz-

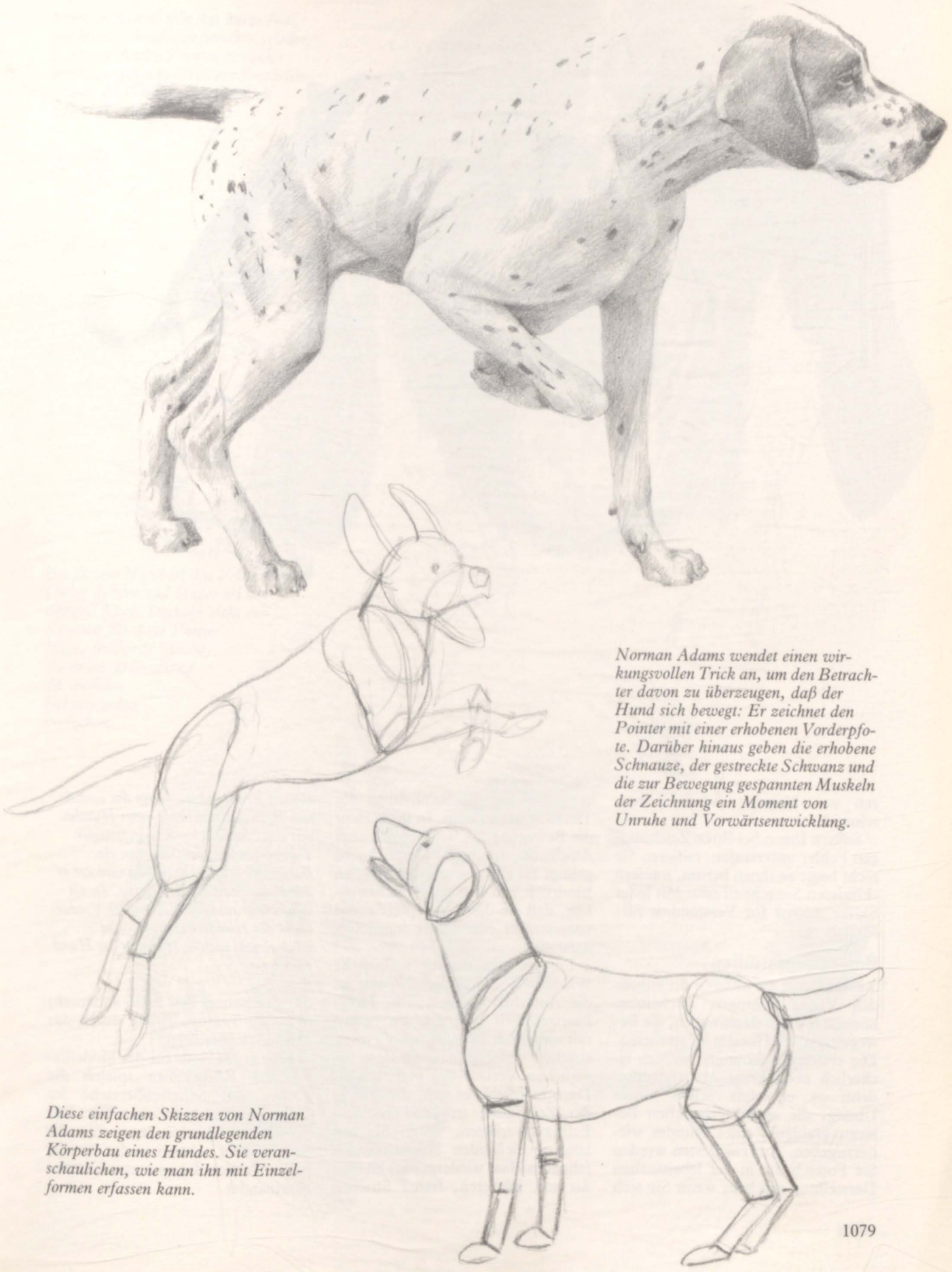
Tip

FLIESSENDE SKIZZEN

Für Ihre ersten Tierskizzen eignen sich am besten weiche, fließende Medien wie Holzkohle, weiche Bleistifte oder Aquarellfarben. Sie sind für die Darstellung von Bewegungsabläufen geradezu ideal. Konzentrieren Sie sich vor allem auf die Haltung, weniger aufs Detail.

WICHTIGE GRUNDMUSTER

Der Tierzeichner Norman Adams rät, den Körper eines Hundes aus einer ganzen Reihe von Formen zusammenzusetzen. Den Rumpf mit dem tiefliegenden, sich nach hinten verjüngenden Brustkorb gibt er nierenförmig wieder, den Kopf dagegen als Kreis; die Schnauze ragt wie ein am Ende abgeschrägter Kegelstumpf hervor. Zeichnen Sie die Beine als Kegelstümpfe und die Pfoten als Ellipsen. Die kräftige Muskulatur an Vorder- und Hinterläufen können Sie nierenförmig darstellen.



Norman Adams wendet einen wirkungsvollen Trick an, um den Betrachter davon zu überzeugen, daß der Hund sich bewegt: Er zeichnet den Pointer mit einer erhobenen Vorderpfote. Darüber hinaus geben die erhobene Schnauze, der gestreckte Schwanz und die zur Bewegung gespannten Muskeln der Zeichnung ein Moment von Unruhe und Vorwärtsentwicklung.

Diese einfachen Skizzen von Norman Adams zeigen den grundlegenden Körperbau eines Hundes. Sie veranschaulichen, wie man ihn mit Einzelformen erfassen kann.

Robert Frankenberg fängt die einzelnen Bewegungsabläufe eines Hundes mit einer Serie schnell angefertigter Tusche- und Bleistiftskizzen ein. Besondere Aufmerksamkeit widmet er dabei der Stellung der Beine. In all seinen Variationen bleiben die Vorderläufe der Hunde durchgestreckt – ganz gleich, welche Haltung der Hund einnimmt.

zen von Norman Adams, überschneiden.

Sollten Ihnen bei Ihren Zeichnungen Fehler unterlaufen, radieren Sie nicht lange an ihnen herum, sondern skizzieren Sie schnell neu: Mit jeder Skizze wächst Ihr Verständnis fürs Modell.

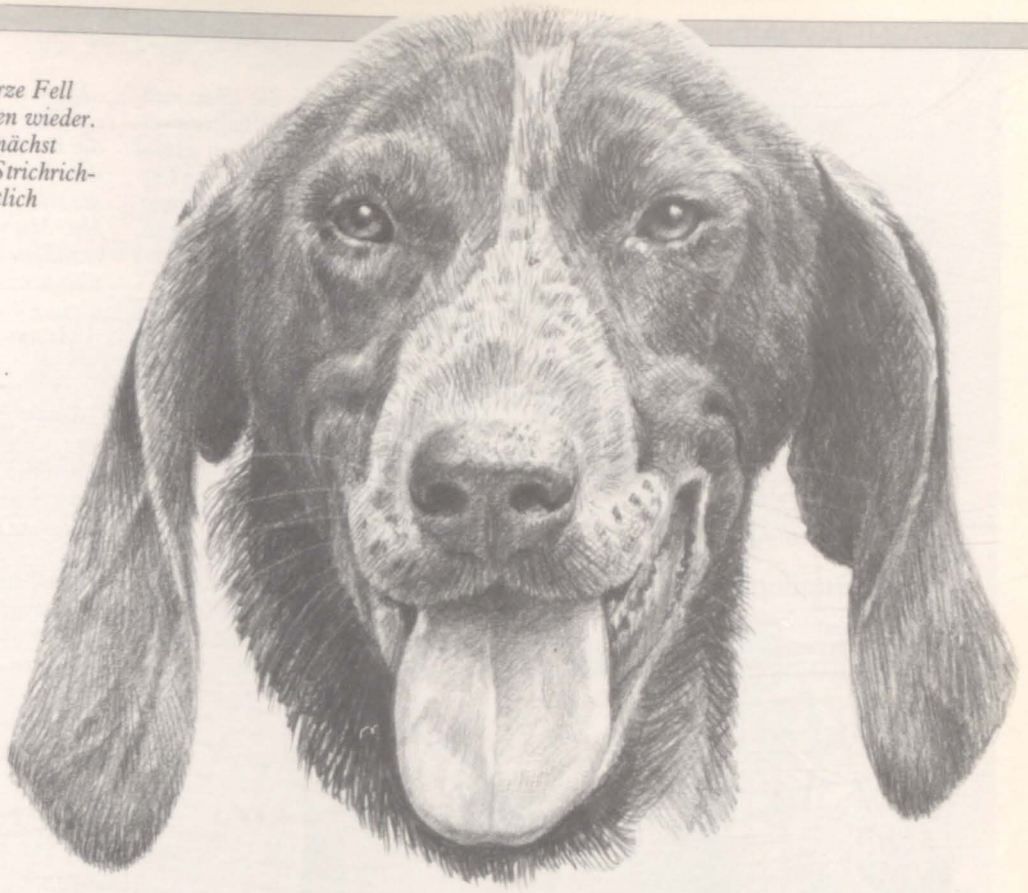
Bewegungsstudien

Sobald Ihnen die Skizzen des ruhenden Tieres gelungen erscheinen, können Sie sich daranwagen, die Bewegungen des Hundes zu studieren. Die ersten Zeichnungen werden sicherlich noch keine Meisterwerke, denn es erfordert schon einige Übung, die charakteristischen Bewegungsabläufe eines Hundes wiederzugeben. Am raschesten werden Sie Fortschritte in der lebensnahen Darstellung machen, wenn Sie sich vor allem auf die Beinhaltung des Tieres konzentrieren. In ihr kommt die Bewegung am deutlichsten zum Ausdruck. Geübten Tierzeichnern gelingt es, allein schon dadurch den Eindruck von Bewegung zu erwekken, daß sie die Vorderpfote etwas vorgestreckt oder leicht angehoben darstellen.

Ein weiterer für die realistische Wiedergabe wichtiger Aspekt ist die Ausarbeitung des Fells. Langhaariges Fell läßt sich am besten mit einzelnen Bleistift- oder Pinselstrichen wiedergeben, die dem natürlichen Verlauf des Fells folgen. Dazu empfiehlt es sich, die Striche der Zeichnung entsprechend dem Fell zu variieren: Wenn Sie mit langen, fließenden Strichen weich fallendes Haar wiedergeben, können Sie mit kürzeren, festen Strichen die Zeichnung des Fells andeuten, ohne die Texturwirkung durch das Muster zu zerstören.

Eine große Rolle für das Modellieren der Körperform spielen die Licht- und Schattenbereiche im Fell; dazu ein hilfreicher Tip: Für die Schattenpartien legen Sie die Striche dicht nebeneinander, für die hellen Partien dagegen etwas weiter auseinander.

Norman Adams gibt das kurze Fell mit kurzen, kräftigen Strichen wieder. Indem er dunkle Partien zunächst unterlegt, kann er durch die Strichrichtungen die Gesichtszüge deutlich herausmodellieren.



Bei diesem Hund ist das Fell an den Ohren dichter und länger als am übrigen Kopf. Deshalb zieht der Künstler für diese Partie lange, fließende Striche, die er zur Darstellung der dunklen Fellzeichnung verdichtet.

Einige Hunderassen haben ein so kurzes Fell, daß Sie die einzelnen Haare in Ihren Bildern vernachlässigen können. In diesem Fall arbeiten Sie die besonderen Kennzeichen des Fells vor allem mit verschiedenen Tonwerten heraus. Sie sollten in Ihrem Bild der Tatsache Rechnung tragen, daß sich bei kurzem Fell die Muskeln und Knochen des Tieres sehr deutlich abbilden. Arbeiten Sie auch hier wieder mit Licht- und Schatteneffekten.

Die größten Schwierigkeiten bereiten Pudellocken. Sie können sie am ehesten mit vielen gekringelten Strichen wiedergeben.

Die „Hundepersönlichkeit"

Jeder Hund hat eine Persönlichkeit, einen eigenen Charakter. Betrachten Sie ihn deshalb wie ein menschliches Modell, und betonen Sie seine individuellen Züge und Verhaltensweisen. Schon die Art, wie ein Hund sich setzt, verrät viel über seine Persönlichkeit. Oft kann eine Eigenheit, treffend erfaßt, mehr aussagen, als ein bis ins letzte ausgearbeitetes Bild.

So bekommt der Hund in John Singer Sargents Aquarell seinen ganz gelösten Ausdruck durch die behaglich blinzelnden Augen und die weit heraushängende Zunge – ein „Hundeleben" führt dieser Hund nicht. Konzentrieren Sie sich also auf die typischen Merkmale Ihres Hundes; vielleicht sind es die Schlappohren, sein prüfender Blick oder seine treuen Augen. Solche Details machen, gut getroffen, Ihr Bild erst vital und verleihen dem Hundeportrait das gewisse Etwas.

„Dame mit Collie" von John Singer Sargent, Aquarell, 35 cm x 35 cm. Bei der Darstellung des Hundes ging es dem Künstler hauptsächlich darum, die typischen Merkmale wiederzugeben. Mit sparsamen Mitteln zeichnet er die friedlich blinzelnden Augen, die weit heraushängende Zunge – den übrigen Körper gibt er dagegen nur in Andeutungen wieder.

„Angus" von Harry Borgman, Pastellstift auf Papier, 29 cm x 30 cm. Bei dieser ausdrucksvollen Zeichnung eines Scotchterriers nutzte Harry Borgman die rauhe Struktur von Pastell-Zeichenpapier, um das struppige Fell seines Modells hervorzuheben. In Partien, an denen die Haare vom Körper abstehen, hebt er sie mit kräftigen Strichen hervor.

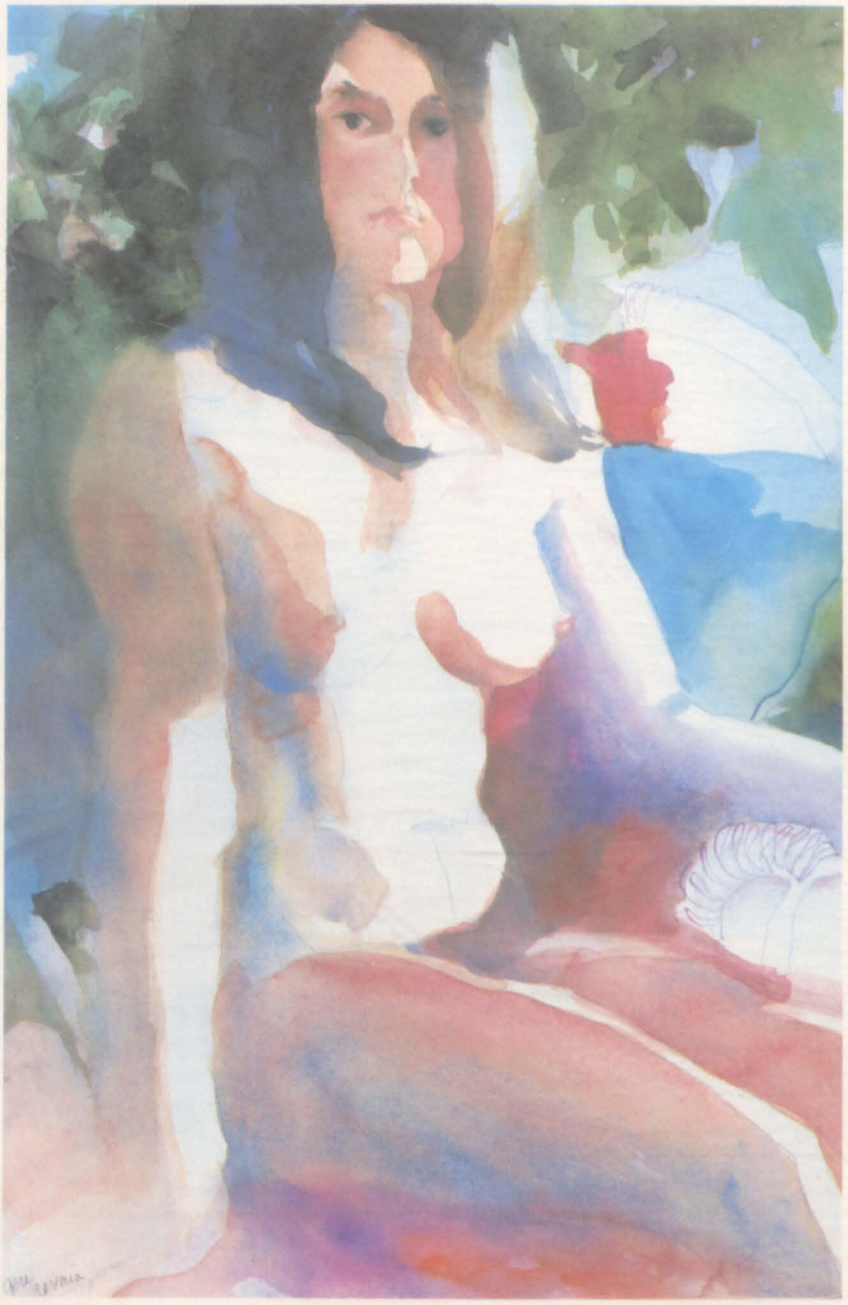
M. frdl. Gen. Metropolitan Museum of Art, Schenkung Francis Ormond

Farbige Reflexionen

Bringen Sie Sonne in Ihre Bilder! Ihr Licht weckt die Farbe der Gegenstände und spielt bis in die Schatten hinein.

Licht können Sie in einem Aquarell sehr leicht dadurch wiedergeben, daß Sie das weiße Papier an einigen Stellen unbemalt lassen, um mit hellen Akzenten Spitzlichter zu setzen. Ebenfalls sehr wirkungsvoll sind starke Kontraste in den Tonwerten: Indem Sie tiefe Schatten hellen Bereichen gegenüberstellen, können Sie die lichten Partien eindrucksvoll betonen. Wirklich zu leuchten beginnt ein Aquarell jedoch erst, wenn Sie das reflektierte Licht in die Gestaltung einbeziehen.

Wenn Licht auf einen Gegenstand fällt, absorbiert er einen Teil des Lichts. Ein roter Gegenstand erscheint deshalb rot, weil er rotes Licht reflektiert, alle übrigen Anteile des weißen Lichts jedoch „verschluckt". Das farbige Licht – die Reflexion, die von einem Gegenstand ausgeht – beeinflußt wiederum die Farbtöne in seiner unmittelbaren Umgebung. Wenn Sie etwa ein Gebäude betrachten, können Sie feststellen, daß vom Himmel und vom Boden reflektiertes, farbiges



M. frdl. Gen. Brooklyn Museum Sammlung Howard Terpning

In dieser Aktdarstellung eines Kunststudenten erleuchtet das direkte Sonnenlicht weite Hautpartien. Gleißend nimmt es der Haut alle Farbigkeit. Farbige Schatten, in die das reflektierte Licht der Umgebung einfließt, schaffen einen reizvollen Kontrast.

„Weiße Schiffe, 1908" von John Singer Sargent, Aquarell, 34 cm x 48 cm. Weiße Partien, die, wie die Segel, im vollen Sonnenlicht liegen, malte der Künstler in einem warmen Weiß, während sich auf den beschatteten Schiffsrümpfen Lichtreflexionen und das kalte Blau des Wasser widerspiegeln und das Weiß beleben.

Licht in die Farbtöne der Wände hineinspielt. Ganz ähnlich verhält es sich mit der Haut; selbst bei einem „nahtlos braunen" Menschen weisen einzelne Hautpartien unterschiedliche Töne auf, die vom farbigen Licht herrühren: Von der Bekleidung oder von Gegenständen aus der näheren Umgebung reflektiert es auf den Körper.

Farbiges Weiß

Daß die Farbe eines Gegenstandes vom reflektierten Licht seiner Umgebung abhängt, erkennt man am deutlichsten an weißen Gegenständen. Da reines Weiß kein Licht absorbiert, reflektiert es selbst feinste Nuancen der umliegenden Lokalfarben. Weiße Gegenstände erscheinen daher selten „reinweiß", sondern können über ihre gesamte Fläche die ganze Palette fein abgestufter „farbiger" Weißtöne aufweisen.

Was Reflexionen farbigen Lichts, meisterlich in einem Bild eingearbeitet, bewirken können, beweist John Singer Sargents Bild „Weiße Schiffe, 1908". Mit dem Licht, das farbig nuanciert auf den weißen Schiffsrümpfen spielt, gelingt es dem Künstler, die Lichtstimmung der ganzen Szene konzentriert wiederzugeben.

Manche Aquarelle wirken etwas leblos, weil in ihnen nicht berücksichtigt wurde, daß auch in dunkle Partien Licht aus der Umgebung reflektiert. Gerade die Berücksichtigung indirekten Lichts schafft jedoch in Schattenpartien Farbnuancen, die einem Bild Struktur und Tiefe geben und leere Schattenpartien geschickt zu vermeiden helfen.

Licht im Schatten

Um einmal deutlich zu sehen, wie indirektes Licht aus der Umgebung im Schatten reflektiert, stellen Sie eine weiße Tasse vor ein rotes Tuch und beleuchten sie mit einer hellen Lampe. Der Schatten auf der dem Tuch zugewandten Seite der Tasse erscheint deutlich rot. Auf den ersten Blick vielleicht weniger auffällig sind solche Effekte auch in ganz normalen Motiven auszumachen.

Oftmals hebt reflektiertes Licht die Farbtöne von Gegenständen, auf die es fällt, intensiver hervor als grelles, direktes Licht. In der Aktstudie eines Schülers von Charles Reid erscheinen die Körperpartien, die im direkten Licht liegen, weiß und bleich. Der Maler kann sich diese Übertreibung leisten, weil er die Schattenpartien farbig so intensiv ausführt, daß niemand annehmen würde, die Haut sei tatsächlich weiß.

Lichteinflüsse

In die Schattenpartien der Haut spielt vielfach reflektiertes Licht aus der Umgebung. Das Grün des Blätterdachs findet sich auf der Schulter des Modells, das Blau des Kissens hinter ihm erscheint in der Armbeuge, und das Rot des Sitzkissens spielt leicht in die Farben des Oberschenkels hinein.

Für eine gelungene Farbkomposition ist es daher wichtig, die Farbe indirekten Lichts zu erkennen und sie geschickt in einem Bild einzusetzen; erst Reflexionen bringen die Farbigkeit eines Bildes ins Gleichgewicht und stellen außerdem Bezüge zwischen einzelnen Bereichen des Bildes her.

Auch Sargents „Weiße Schiffe" bestechen vor allem deshalb, weil der Künstler die Farben des indirekten Lichts – Blau-, Orange- und Gelbtöne – auf geradezu spielerische Weise im gesamten Bild immerzu wiederholt.

AUF DER SUCHE NACH REFLEKTIERTEM LICHT

Wenn Sie gerne fröhliche, von ihrer Farbigkeit lebende Bilder schaffen, dann sollten Sie beispielsweise eine graue Tür nicht einfach grau malen. In die Farbigkeit der meisten einfarbigen Gegenstände spielen die Farbtöne der Umgebung hinein. Untersuchen Sie daher Ihr Motiv eingehend, inwieweit reflektiertes Licht die Lokalfarben beeinflußt und verändert.

Die kleine Szene von Tom Hill verdeutlicht, welche Auswirkungen es hat, wenn Licht von unterschiedlichen Oberflächen reflektiert wird.

Farbreflexionen gehen nur selten von einer einzigen Quelle aus; meistens spielen mehrere Reflexionen zusammen. Um sich durch die Fülle des reflektierenden Lichts nicht verwirren zu lassen, sollte man sich an eine einfache Regel halten: Die Schatten erscheinen stets kälter als sonnige Partien. Reflektiertes Licht sollte einem Bild die besondere Note verleihen, es aber nicht dominieren – dann bleibt das Bild ausgewogen.

„Nachmittagssonne auf der Kirche Santa Prisca, Taxco, Mexiko“ von Tom Hill, Aquarell, 76 cm x 56 cm. In diesem Gemälde hat die warme Farbe der Dächer großen Einfluß auf die Schatten der überstehenden Gesimse an der Kirche und auf die der Bögen in den Glockentürmen. Im Gegensatz dazu sind die Hauswände links im Schatten kühl, weil sie das Blau des Himmels reflektieren.

Harry Borgman

Ein anregendes Experiment kann die Kombination verschiedener Medien in einer Zeichnung sein. Harry Borgman verbindet die Vorzüge von Buntstiften und Pastell.

„Jedes Medium hat eigene Vorzüge und leider auch Nachteile. Buntstifte schätze ich wegen ihrer farbigen Linearität zwar sehr", sagt Harry Borgman, „doch stellt dieses Zeichenwerkzeug den Kunstschaffenden immer wieder vor Probleme, wenn es darum geht, große Flächen anzulegen.

In ‚Sandra' wagte ich ein Experiment, um mit dieser Schwierigkeit besser umgehen zu lernen. Ich zeichnete die Konturen des Portraits mit einem Bleistift vor und legte den Hautton mit Aquarellfarben an. Genauere Formen ließen sich darüber bestens mit Buntstiften modellieren, indem ich die Striche schichtweise auftrug und den Formen folgen ließ. So erhielt das Gesicht seine zeichnerische Anmutung.

Durch diesen Erfolg ermutigt, setzte ich für den Hintergrund Ölkreiden ein und wurde mit einem

„Sandra" von Harry Borgman, Mischtechnik, 25 cm x 30 cm.

„Kongoni" von Harry Borgman, Mischtechnik, 28 cm x 40 cm.

lebhaften Muster belohnt. Es hebt sich von den filigranen Strichen des Gesichts ab, stellt aber dennoch durch die Wahl der Farben Harmonie her.

Buntstifte und Ölkreiden verwendete ich auch in ‚Kongoni'. Hier ließ ich jedoch energische Striche nebeneinander stehen, um die Textur des Grases und des Fells der Antilopen herauszuarbeiten. Es ist faszinierend, was sich in dieser Mischtechnik allein durch Strichstärken aussagen läßt und wie sehr diese beiden Medien miteinander verschmelzen."

Reisen bildet

Der französische Impressionismus zog nicht nur Europäer, sondern auch viele amerikanische Maler in seinen Bann. Zu ihnen gehörte Childe Hassam, der trotz dieses Einflusses seinen persönlichen Stil bewahrte.

Der junge Frederick Childe Hassam (1859–1935) hatte es in seiner Heimatstadt Boston, Massachusetts, als Illustrator bereits zu ersten Erfolgen gebracht, als er mit 19 Jahren beschloß, seiner Arbeit mit einer soliden Ausbildung eine gute Grundlage zu geben. Er nahm Zeichen- und Malunterricht und belegte Abendkurse am Boston Art Club. Hier hörte er das erste Mal von den neuen Ideen der europäischen Malerei – hier gab es die Möglichkeit, den Horizont zu erweitern.

Über den Impressionismus, der erst 1874 begonnen hatte, die Pariser Kunstszene zu erobern, dürfte zu jener Zeit in Boston jedoch noch nicht allzu viel zu erfahren gewesen sein. Hassam betonte, nicht ohne einen gewissen Stolz auf seine jugendliche Unabhängigkeit, immer wieder: „Ich muß die Vorstellung, ich hätte in Frankreich malen gelernt, aus der Welt räumen. Ich habe in Boston malen gelernt, lange bevor ich überhaupt je in Frankreich war."

Geistesverwandtschaften

Tatsächlich verraten Hassams frühe Werke, wenn man überhaupt den Vergleich mit Europa ziehen will, eher eine Geistesverwandtschaft mit William Turner, dessen Werk damals als überaus modern galt. So zeigen etwa Hassams frühe Aquarell-Landschaften große, leuchtende Farbflächen ohne figürliche Elemente. In dieser Zeit entwickelte der Künstler bereits einen eigenen Stil; und als er Jahre später nach Frankreich ging, dürfte ihn das in die Lage versetzt haben, mit dem Impressionismus in fruchtbringende Auseinandersetzung zu treten, statt kritiklos Ideen von den Pariser Neuerern zu übernehmen.

Im selben Jahr 1886, als er Boston verließ und in ein geräumiges Atelier in der Nähe des Place Pigalle zog, fand auch die achte und letzte Ausstellung der ursprünglichen Impressionistengruppe statt, die sich bereits aufzulösen begann. Trotz der inneren Zerstrittenheit, die die Impressionisten zu dieser Zeit beherrschte, war Childe Hassam von der Arbeit der Gruppe fasziniert. Ihm wurde bewußt, daß er sein Talent weiterentwickeln mußte, um in diesem Schmelztiegel der zeitgenössischen Kunst als Maler bestehen zu können.

„Malerischer" Stil

1887 vollendete Hassam „Le Jour du Grand Prix". Dieses Bild markiert die Abwendung von seinem eher nüchternen Bostoner Stil zugunsten eines mehr „malerischen" Stils. Die helle Palette, die federhaft hingetupften Pinselstriche und das leuchtende „plein air"-Licht erwekken fast den Eindruck, als wolle er seine Fähigkeiten mit den besten Werken seiner französischen Zeitgenossen messen.

Es trifft zwar zu, daß er in dem Versuch, mit farblichen Mitteln ein Äquivalent zum natürlichen Licht zu finden, Anleihen bei der Sichtweise der Impressionisten machte. Doch Hassam ordnete während seiner gesamten Laufbahn den gefühlsbetonten Inhalt seiner Bilder nie der Farbe und dem Licht unter. Er bemerkte: „Eigentlich ist jeder, der malt und sieht, ein ‚Impressionist', aber keiner von denen, die angeblich mit Punkten und Strichen malen, hat wirklich nur das getan."

Ähnlich wie seine Landsleute Sargent oder Mary Cassatt behielt Hassam die Identität des gemalten Sujets bei und löste es nicht in einer Lichthülle auf, wie das bei manchen französischen Malern der Fall ist, etwa bei Claude Monet. Darin folgte er der Tradition, die von amerikanischen Landschaftsmalern bereits im frühen 19. Jahrhundert entwickelt worden war: nach einer künstlerischen Entsprechung zu dem Licht in der Natur zu suchen und die Wirklichkeit der physischen Welt durch eine malerische Wiedergabe zu überhöhen.

„Nachmittagshimmel, Harney Wüste", 1908, Öl auf Leinwand, 51 cm x 76 cm. Die bezaubernde Landschaft malte Hassam während seiner ersten Reise zur amerikanischen Westküste, neunzehn Jahre nach seinem prägenden Parisaufenthalt. Die feinfühlige und doch großzügige Behandlung der Ebene mit den Salbeibüschen im Vordergrund weist deutlich Einflüsse von Pissarro und Seurat auf, während die Wolkenformationen Hassams Fähigkeiten in der Darstellung des Lichts verdeutlichen.

„Easthampton 1917", Radierung. Auch in Hassams graphischen Arbeiten zeigt sich die Fähigkeit des Künstlers, genau und einfühlsam zu beobachten.

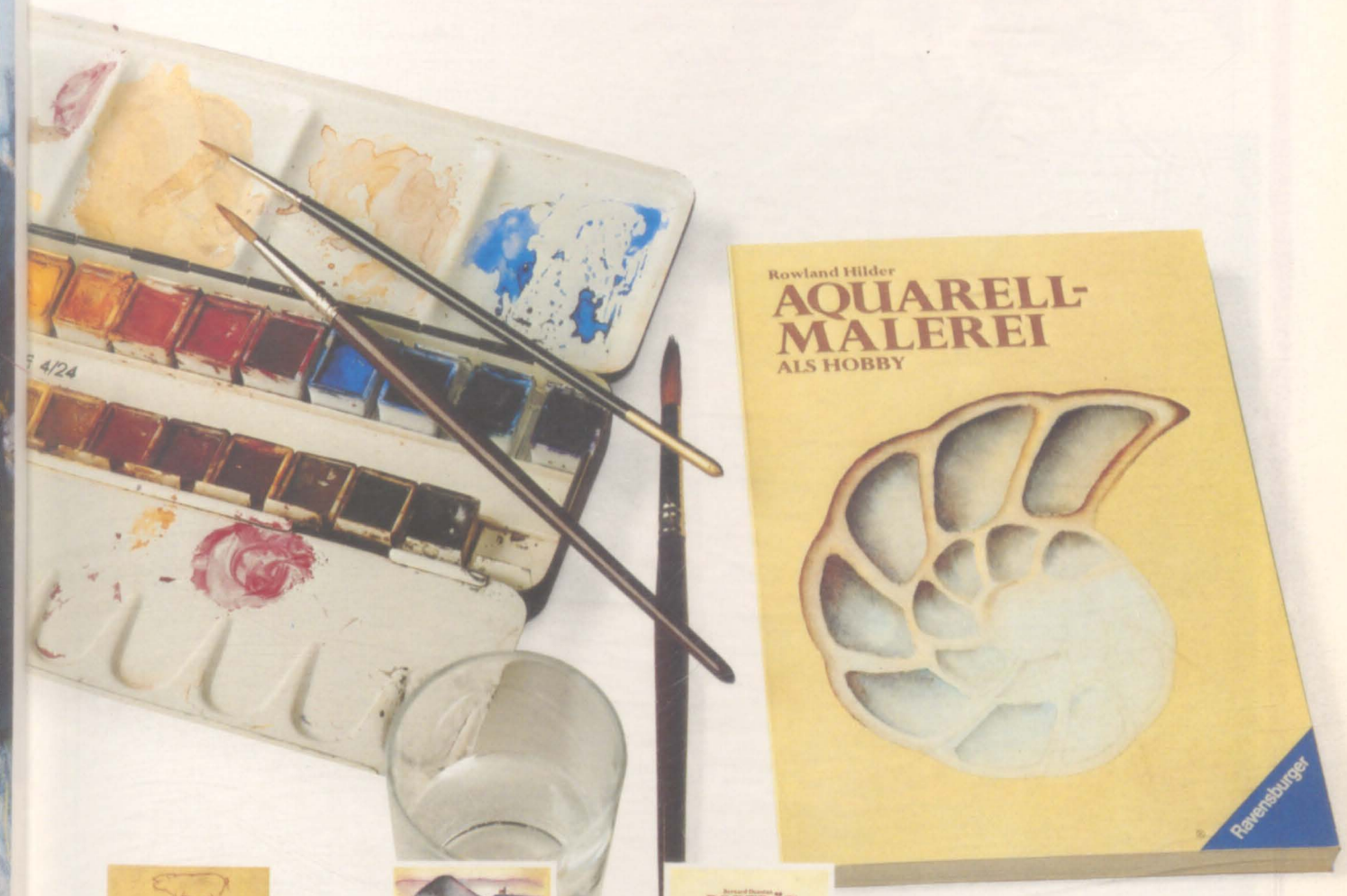
M. frdl. Gen. Portland Art Museum, Portland, Oregon

M. frdl. Gen. Metropolitan Museum of Art

Umseitig: „Au Grand Prix de Paris", 1887, Pastellkreide auf Papier, 46 cm x 30 cm. Es ist nicht sicher, ob Hassam schon vor seinem dreijährigen Parisaufenthalt mit Pastellkreiden experimentierte. Sehr wahrscheinlich hat er sich erst ab 1886 ernstlich mit dem Medium befaßt, das er dann sehr bald mit erstaunlichem Können beherrschte. Es ist vielleicht kein Zufall, daß seine besten Bilder Szenen an der Pferderennbahn darstellen – ein Sujet, das der berühmte französische Impressionist Degas besonders liebte. Hassam verstand es ausgezeichnet, die starke, aber geschmeidige Wirkung der Pastellfarben so zu nutzen, daß sie die kultivierte Eleganz der „Boulevardiers" und ihrer Begleiterinnen einfing.

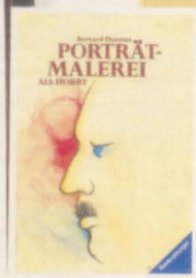
M. frdl. Gen. Corcoran Gallery of Art, Washington D. C.

Haben Sie ruhig Mut. Greifen Sie zu Pinsel und Farbe.
Mit den Ravensburger® TaschenBüchern ist es keine Kunst, ein Könner zu werden.



Günter Steinbach/Fritz Wendler
Tiere zeichnen
Nicht theoretisches Wissen, sondern intensives Sehen und das Bewußtmachen des zeichnerischen Vorgangs ermöglichen jedem Interessierten die Kunst des Tierzeichnens.
160 Seiten
ISBN 3-473-43227-X
DM 12,80

Joanna Carrington
Landschaftsmalerei als Hobby
Alles Wichtige über die Landschaftsmalerei in Öl, von der Ausrüstung über die Maltechnik bis zur Komposition.
104 Seiten
ISBN 3-473-43243-1
DM 9,80



Bernard Dunstan
Porträtmalerei als Hobby
Fragen der Ausrüstung, zeichnerische, maltechnische Probleme – hier findet man eine umfassende Einführung.
87 Seiten
ISBN 3-473-43234-3
DM 8,80

Rowland Hilder
Aquarellmalerei als Hobby
Dieses Buch bringt alles über Technik, Papier und Palette und wichtige Hinweise über Perspektive und Komposition.
88 Seiten
ISBN 3-473-43242-3
DM 8,80

Ravensburger®

© Otto Maier Verlag, 7980 Ravensburg

Vorschau auf Heft 40

Im **ATELIER** besuchen wir Zoltan Szabo. Der Künstler erklärt, wie er die Impressionen eines herbstlichen Spaziergangs malerisch umsetzt. In **KALLIGRAPHIE** lernen Sie die Copperplate-Schrift kennen. Ihre anmutig ineinanderfließenden Linien sind ein wahrer Blickfang auf feierlichen Einladungskarten. **FILZSTIFTE** ermöglichen ein breites Spektrum verschiedener Linien-, Ton- und Texturwirkungen. Eine Übung mit grauen Markern bringt die Qualitäten dieses Mediums zur Geltung.

Mit Techniken für subtil abgestufte Farbaufträge befassen wir uns in der Rubrik **AQUARELL**. Tiefgestaffelte Bergketten und, wie in unserer Übung, eine Stadt im zarten Nebel sind Motive, die sich mit diesen Methoden besonders wirkungsvoll umsetzen lassen.
Unsere Übung in **ÖLMALEREI** verdeutlicht, daß für ein Portrait nicht nur die Wahl der Farben und die Pinseltechnik von Bedeutung sind. Auch mit der Ausgestaltung des Hintergrundes und seinem kompositorischen Bezug zum portraitierten Menschen können Sie arbeiten, um Ihrem Gemälde Ausdruck zu verleihen und die Persönlichkeit Ihres Modells zu betonen.

Wohl dem, der seinen Skizzenbock dabei hat – auf dem Straßenfest, am Strand oder im Zoo. An Ausflugszielen finden Sie beinahe ebenso viele Motive wie Menschen. Wenn Sie in schnellen **SKIZZEN UND STUDIEN** kleinere Gruppen von Menschen erfassen, können Sie aus Einzelskizzen lebhafte Szenen fügen.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 40

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 40

AQUARELL	
Auf der Kippe	1093
Übung: Stadt im Frühnebel	1094
IM ATELIER	
Zoltan Szabo	1096
KALLIGRAPHIE	
Die Copperplate	1098
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Geschmackvolle Zutaten	1102
ÖLMALEREI	
Charaktervolle Portraits	1104
Übung: Grauhaariger Mann	1106
SKIZZEN UND STUDIEN	
Buntes Treiben	1110
SEHEN UND VERSTEHEN	
Lichteinfall	1112
Stimmungsvolle Beleuchtung	1114
FILZSTIFTE	
Die grauen Eminenzen	1116
Übung: Antiquitätenladen	1118
Holz, Stein und Mauerwerk	1120
MATERIALKUNDE	
Malen auf Holz	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 120 00, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

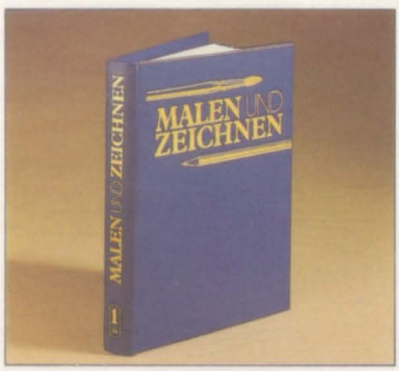
© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 120 00 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Holger Neuhaus, Marita Persian, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Telefon: 0 40/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
1093 John Blockley; 1096, 1097 James Gurney, Thomas Kinkade; 1098, 1099 Ralph Douglass; 1098, 1110, 1101 Frederick Wong; 1102, 1103 Hereward Lester Cooke; 1110, 1111 Carol Katchen; 1112, 1113 Philip Jamison; 1114 David Millard; 1115 Linda Kateura, David A. Leffel; 1116–1120 Harry Borgman
Titel, 1104–1109 m. frdl. Gen. des Otto Meyer Verlag, Ravensburg.
Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Auf der Kippe

Wenn am Morgen die ersten Sonnenstrahlen zarte Dunstgespinste vom Boden her aufsteigen lassen, tut sich vor den Augen des Künstlers eine Welt lohnender Motive auf.

Frühmorgens, wenn die Sonne den kalten Boden erwärmt, bildet sich häufig nebelhafter Dunst. Blickt man dann über die Dächer einer Stadt oder über freie Felder, entdeckt man, daß dieser feine Nebel Bäume und Häuser fast wie hintereinander aufgestellte Theaterkulissen wirken läßt. Ihre Silhouetten tauchen aus dem tiefhängenden Dunst auf und haben nur oben klare Konturen. Dieses Naturschauspiel läßt sich mit Aquarellfarben wunderbar wiedergeben.

Abgestufte Farbaufträge

Räumlich gestaffelte Silhouetten lassen sich überzeugend mit nacheinander angelegten Farbaufträgen darstellen. John Blockley erarbeitet in seinem Bild „Der Paß von Llanberis" jede Bildebene für sich. Um die räumliche Tiefe zu betonen, legt er die Bergketten im Mittelgrund und im Hintergrund in Blautönen an, die hintere heller und dunstiger. Der Farbauftrag der mittleren Bildebene weist feine Farbabstufungen auf: Ein blasser Ton im unteren Teil geht nach oben hin in einen dunkleren Ton über und findet in einer klaren Kontur seinen Abschluß. Die Massivität der Bergkette wird so trotz des leichten, dunstigen Grundtons glaubwürdig.

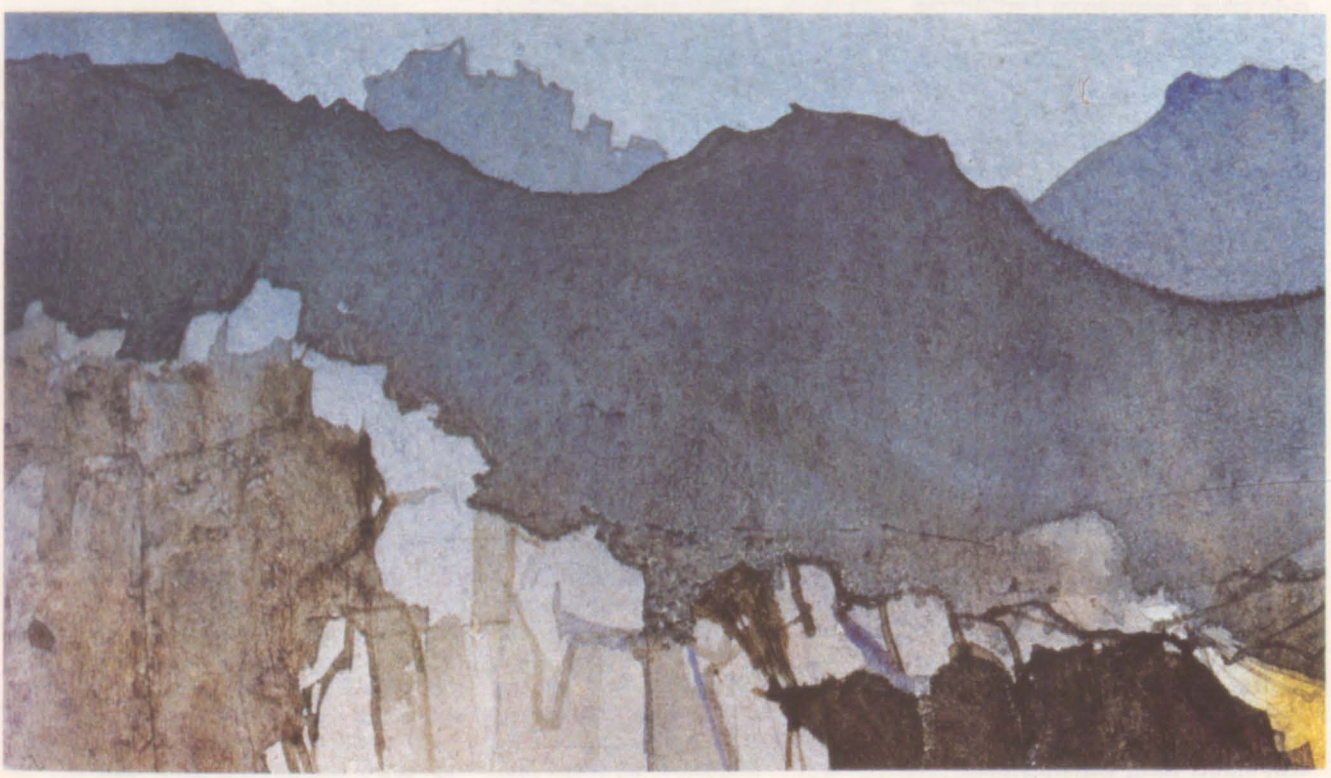
Um diese Wirkung zu erzielen, trägt der Künstler zunächst die Farbe für die Bergwand auf. Dann hebt er das Papier an, damit die Farbe bis zum oberen Rand des Farbauftrags läuft. Hier sammeln sich die Pigmente; die Kontur wird betont. Für diese „Kipptechnik" muß die Farbe so flüssig sein, daß sie verläuft, aber auch nicht zu flüssig, damit sie gleichmäßig auftrocknet.

Auch ein anderes Verfahren führt zum Ziel: Tragen Sie die Farbe von oben nach unten auf, und nehmen Sie sie im unteren Bereich mit einem Papiertuch wieder auf. Diese Methode erlaubt zwar gezielteres Arbeiten, läßt jedoch etwas abrupt wirkende Übergänge entstehen. Am besten verbinden Sie beide Techniken miteinander: Bringen Sie das Bild in eine Schräglage, um die hart konturierten Ränder zu schaffen, und um den Trocknungsprozeß zu beschleunigen, nehmen Sie in den unteren Bereichen Farbe auf.

Tip

FARBEN UND NEBEL

Um eine diesige Landschaft darzustellen, nutzt man Varianten eines Farbtons, den man zum Hintergrund hin immer blasser werden läßt. Erst wenn Sie für alle Bildebenen die Farbaufträge angelegt haben, fügen Sie mit der jeweiligen Lokalfarbe einige Details ein. Diese Eigenfarben der Bildgegenstände sollten nur sehr dünn aufgetragen werden, damit die Farbabstufungen darunter noch durchscheinen.



„Der Paß von Llanberis, 1" von John Blockley, Aquarell, 39 cm x 53 cm, Ausschnitt. Durch Kippen des Bildes entsteht im Mittelgrund ein Verlauf, der die Konturen betont und für eine lebhafte Textur sorgt.

Übung: Stadt im Frühnebel

Paul Osborne erarbeitet die Morgenstimmung der unter einer Dunstdecke liegenden Stadt mit einem einzigen Farbton: Ultramarinblau. Den diesigen Effekt erreicht er mit einem simplen Trick: Er hält das Papier nach jedem Farbauftrag leicht schräge, so daß nur die Konturen der Häuser, der Kirche und der Bäume klar umrissen werden.

1. Räumliche Staffelung

Im Dunst zeichnen sich Gebäude und Bäume einer Stadt nur schemenhaft ab. Um ihre Silhouetten räumlich zu staffeln, legt Paul Osborne in einer Skizze fünf Bildebenen an: Ganz im Vordergrund stehen Wohnhäuser vor einer Baumreihe; im Mittelgrund schließen sich schemenhaft ein Kirchturm und eine Gebäudezeile an; die nächste Bildebene beherrscht ein mächtiges Kraftwerk mit hohen Schloten, und bis an den Horizont reicht schließlich die nicht weiter differenzierte Landschaft vor der Stadt.

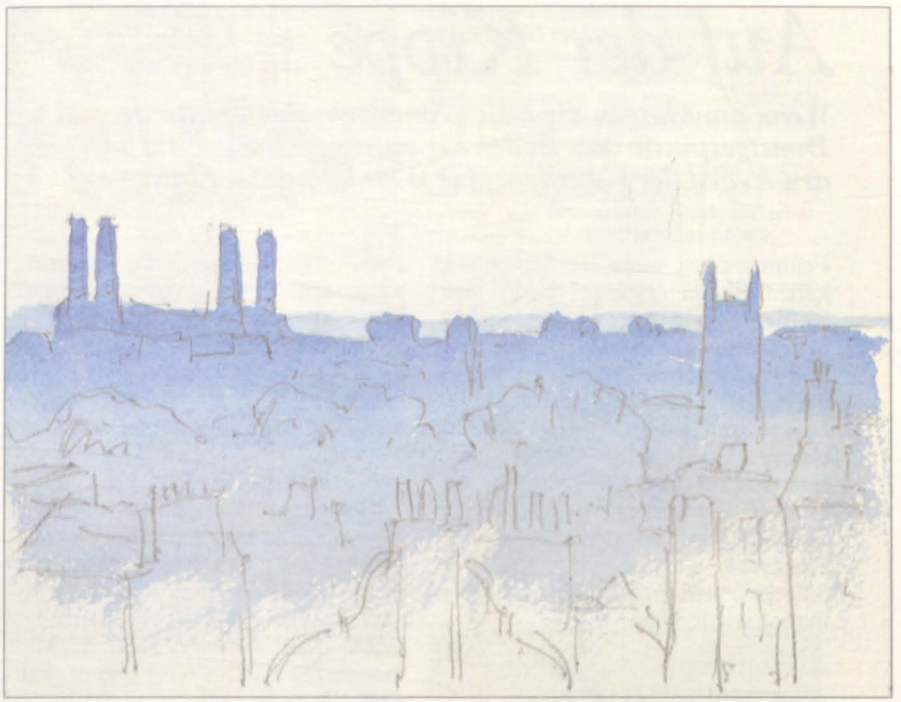
Die hinterste der fünf Bildebenen können Sie, ohne sie vorzuskizzieren, mit einer sehr wäßrigen Lösung aus Ultramarinblau anlegen. Mit einem etwas intensiveren Farbauftrag in Ultramarin gestalten Sie nun die vom Kraftwerk dominierte Bildebene. Ziehen Sie die Farbe bis in den vorderen Bereich hinein, und kippen Sie das Papier, damit die Farbe bis an die obere Begrenzungslinie dieser Ebene verläuft.

2. Vordergrund und Mittelgrund

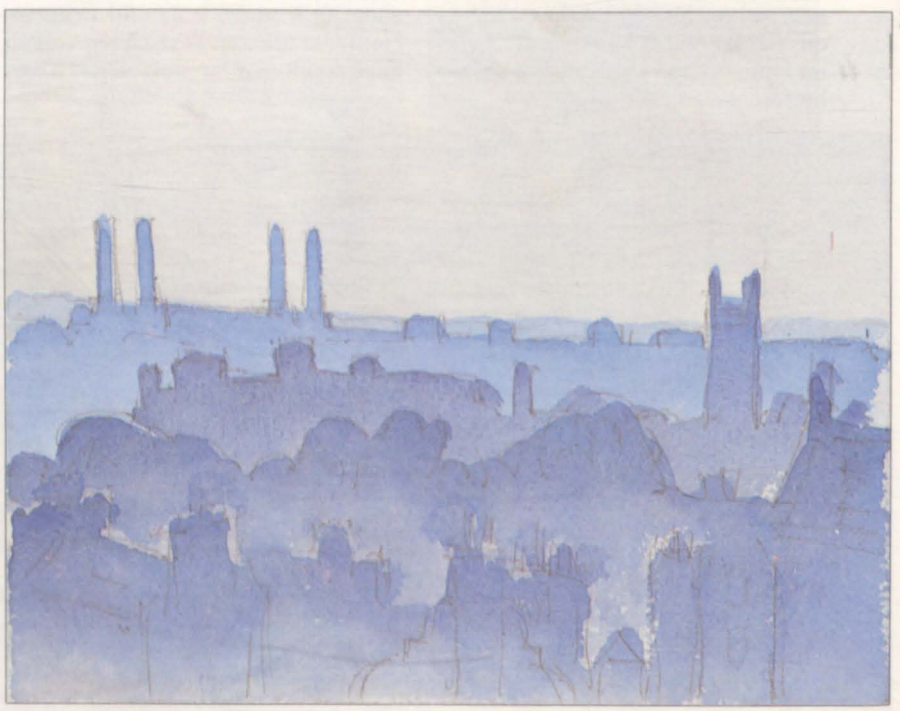
Damit die Aufträge für die einzelnen Bildebenen nicht ineinander verlaufen und die erwünschten klaren Konturen entstehen, muß die Farbe erst völlig trocknen, bevor Sie eine neue Bildebene in Angriff nehmen.

Die Mischung für die mittlere Bildebene enthält eine Spur Krapplack dunkel. Das Ultramarin sollten Sie hier jedoch ebenfalls weiter intensivieren, um die „blaue Stimmung" des Bildes zu erhalten. Heben Sie den Bogen wiederum an.

In gleicher Weise legen Sie die beiden vordersten Bildebenen an. Geben Sie zu Ihrer Mischung, je weiter Sie sich nach vorne vorarbeiten, immer mehr Ultramarin.



1



2

3. Lokalfarben einfügen

Um der Stadtansicht mehr Natürlichkeit und Lebendigkeit zu geben, können Sie die Eigenfarbe der Bildelemente ins Spiel bringen. Weil der Dunst Details verschwimmen läßt und alle Farbtöne dämpft, verzichten Sie am besten auf grell leuchtende Akzente. Verwenden Sie für diese letzten Feinheiten stark verdünnte Mischungen, damit die darunterliegenden subtilen Abstufungen nicht zerstört werden.

Für den Kirchturm und die Gebäude hinter den Bäumen eignet sich stark verdünntes Siena gebrannt. Wenn dieser Farbauftrag getrocknet ist, können Sie für die Bäume eine sehr wäßrige Lösung mit Preußischblau und Kadmiumgelb zitron anmischen. Die Bäume brauchen Sie nicht durch Licht- und Schattenbereiche zu modellieren: Das diffuse Morgenlicht läßt innerhalb der Bildebenen keine wesentlichen Tonwertunterschiede entstehen, und Details werden durch den Dunst weitgehend verwischt.

Mit einer Lösung aus Siena gebrannt, die etwas dunkler ist als die für den Kirchturm, erhalten die Wohnhäuser im Vordergrund ihre Lokalfarbe. Ihre Fenster sind schemenhaft zu erkennen, wenn Sie ihre rechteckigen Formen vom Auftrag aus Siena gebrannt freihalten. Einen Lokalton für die Dächer finden Sie mit Ultramarinblau mit Krapplack dunkel. Für die Kaminrohre eignet sich eine sehr wäßrige Lösung unvermischtes Krapplack dunkel.

Eine untergeordnete Rolle spielt der Himmel in diesem Aquarell. Der Künstler legt ihn darum erst zum Schluß an. Stellen Sie für ihn eine stark verdünnte Mischung mit Ultramarin her, die noch heller als die Farbe der hintersten Bildebene ist, und tragen Sie sie im oberen Bildbereich gleichmäßig auf. Auch hier soll der Farbauftrag nach oben hin dunkler werden. Stellen Sie daher das Papier schräg auf, damit die Farbe zum Bildrand hin verläuft. Durch diese subtile Farbabstufung gelingt es, dem Betrachter auch mit dem Himmel ein Gefühl von Weite und Ferne zu vermitteln.

WAS SIE BRAUCHEN

- Einen Bogen Aquarellkarton, ca. 30 cm x 40 cm
- einen Rundpinsel Nr. 10
- eine Palette mit fünf Farben: Ultramarinblau (oder Kobaltblau), Krapplack dunkel, Siena gebrannt, Preußischblau und Kadmiumgelb zitron
- Papiertücher, Löschpapier.

1

2

3

Zoltan Szabo

Herrliche Motive entdeckt, wer das Besondere im scheinbar Unbedeutenden erkennt.

„Zugegeben: Ein paar Blätter im Gras sind im Herbst nichts Außergewöhnliches." Zoltan Szabo zeigt uns einige Skizzen, die er von einem Spaziergang mitgebracht hat. „Aber ich denke, aus diesem Motiv läßt sich doch etwas machen.

Wichtig für ein solches Motiv ist es vor allem, daß man einen farblichen Schwerpunkt setzt. Die Blätter lassen sich gut räumlich staffeln und eignen sich daher gut für diese Aufgabe." Mit einer Reihe transparenter Aquarellaufträge entwickelt Szabo die Gestalt der Blätter (1).

Um sie zu schützen und bei der Weiterarbeit ungestört vorgehen zu können, deckt der Künstler ihre Formen mit Maskiergummi ab (2). „Die Gräser müssen schwungvoll entstehen, damit sie zur Wirkung kommen. Verschiedene Mischungen aus Pariserblau, Siena natur und Ultramarin sind für sie genau das Richtige. Im Hintergrund genügen ein paar trockene Pinselstriche, aber im Vordergrund muß ich mehr Details erkennbar werden lassen. Ich glaube, es ist eine gute Idee, wenn auch etwas Schnee ins Spiel kommt: Dann erscheint es ganz schlüssig, wenn ich gerade so viel Gräser male, daß die Blätter immer noch im Mittelpunkt des Interesses stehen."

Schattenpartien

Mit dunkleren Mischungsvarianten formt der Künstler die schattigen Unterseiten der Gräser (3). „Das Maskiergummi muß jetzt herunter, damit ich das farbliche Zusammenspiel der Töne besser beurteilen kann. Ich denke, ganz zarte Grautöne eignen sich am besten, um die Schattenflächen der kleinen Schneewehen anzudeuten.

Wenn ich jetzt noch ein paar Gräser über die Blätter setze, kann ich die räumliche Wirkung verstärken. So kommt selbst dieses einfache Motiv voll zur Geltung."

„Späte Besucher", Aquarell, 37 cm x 56 cm. „In diesem Ausschnitt wird besonders deutlich, wie die dunklen Töne der Gräser die warmen, leuchtenden Farben der Blätter einrahmen und betonen."

Die Copperplate

Eine besonders schmucke Schrift ist die Copperplate. Mit ihren herrlichen Schwüngen eignet sie sich für feierliche Einladungen ebenso wie für Visitenkarten: Eine Schrift, die sich sehen lassen kann!

Aus den Kursivschriften entwickelten sich im 17. Jahrhundert Schriften für den täglichen Gebrauch: Verkehrsschriften. Zu ihnen gehörten die sogenannten Kupferstecher-Schriften, die nicht mehr mit der Breitfeder, sondern mit der spitzen Stahlfeder geschrieben wurden. Vor allem die englischen Kaufleute bedienten sich im 18. und 19. Jahrhundert dieser Schreibschrift. Sie verbreitete sich unter dem Namen Englische Schreibschrift auf dem Kontinent und beeinflußte in starkem Maße die Stilentwicklung der Handschriften. Heute ist die Schrift vor allem als Copperplate bekannt.

Auffallend an der Copperplate sind vor allem die starke Neigung der Buchstaben – sie beträgt 36 Grad gemessen zur Senkrechten – und die feinen, runden Buchstaben und Schleifen. Die einzelnen Linien fließen anmutig ineinander, und die Schwellzüge – Striche, die aus einer Haarlinie anschwellen und wieder in einer Haarlinie auslaufen – wirken mühelos.

Starke Neigung

Der Eindruck der Neigung wird durch lange, waagerecht angeschnittene Ober- und Unterlängen noch verstärkt. Sie ragen nach oben bzw. unten um etwas mehr als eine normale Buchstabenlänge heraus.

11

WAAGERECHTER ANSCHNITT

Zu den schwierigsten Kunstgriffen der Copperplate gehört der waagerechte Anschnitt am Anfang bzw. Ende der Abstriche. Für den Anschnitt an der Spitze des „i" setzen Sie die Feder am besten in einer schnellen, nach links gezogenen Bewegung auf. Um das untere Ende eines Abstriches anzuschneiden, heben Sie die Feder ganz abrupt nach links vom Papier ab.

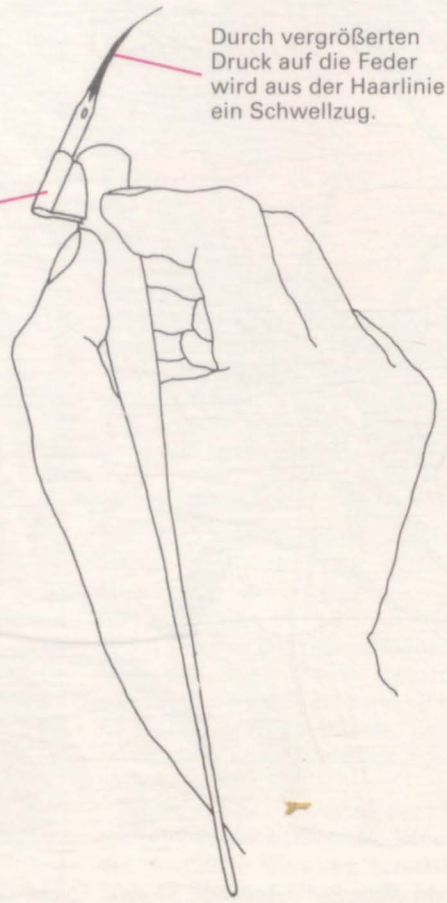
Für die Copperplate benötigen Sie eine spitze Feder, am besten eine Haarstrich-Schriftfeder. Mit ihr entstehen die an- und abschwellenden Striche der Englischen Schreibschrift durch wechselnden Druck auf die Feder.

BESONDERHEITEN BEI DER COPPERPLATE

Die Copperplate lebt von schwungvollen Übergängen der Haarlinien in Schwellzüge. Je mehr Sicherheit Sie in der Technik entwickeln, die Linien ebenmäßig an- und abschwellen zu lassen, desto eleganter erscheint die Schrift. Schwellzüge entstehen nur dann, wenn Sie die Feder abwärts führen.

Durch vergrößerten Druck auf die Feder wird aus der Haarlinie ein Schwellzug.

Ein abgewinkelter Federhalter unterstützt die korrekte Federstellung.



Schwellzüge beginnen und enden in einer Haarlinie.

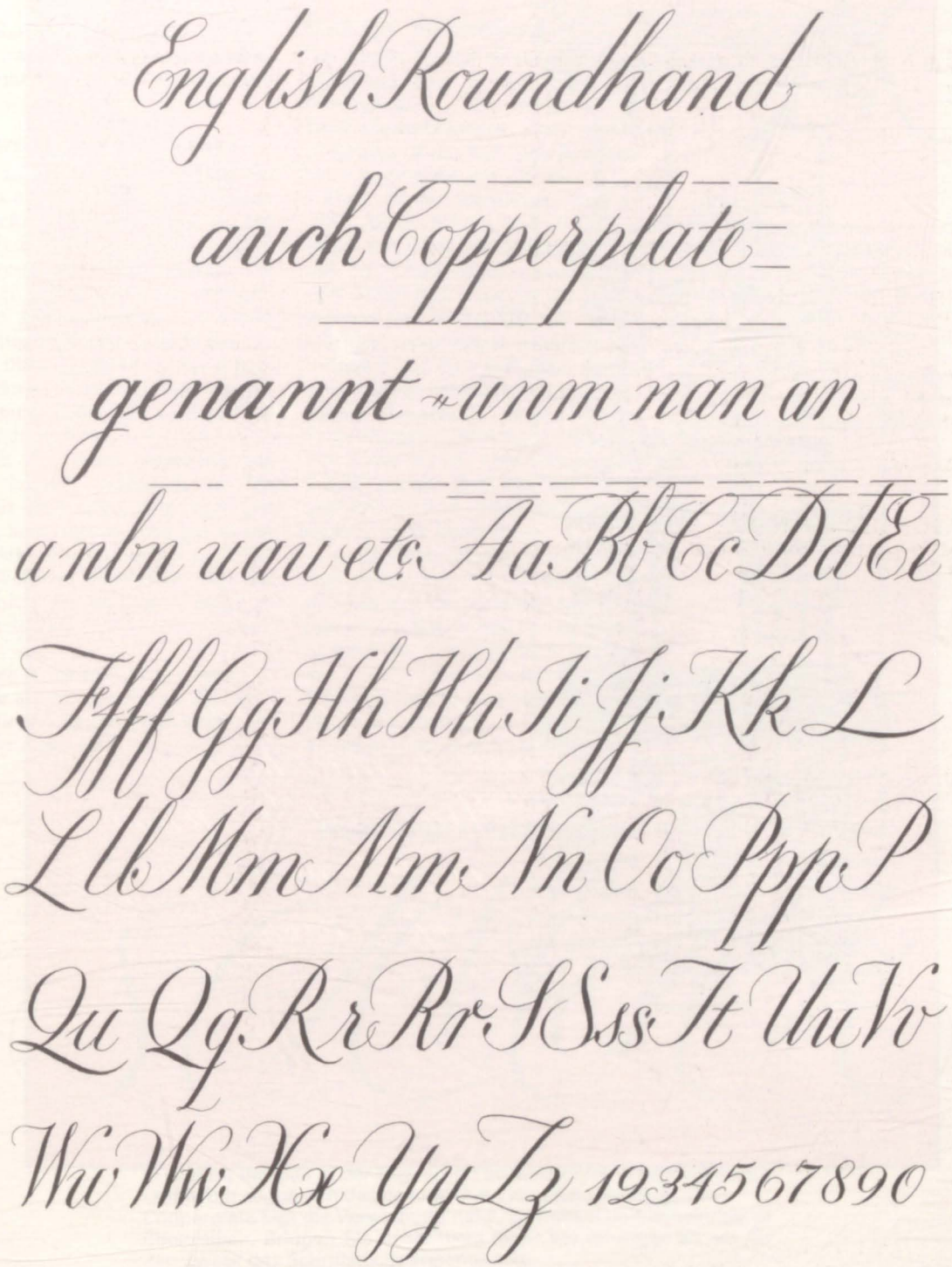
Schwellzüge

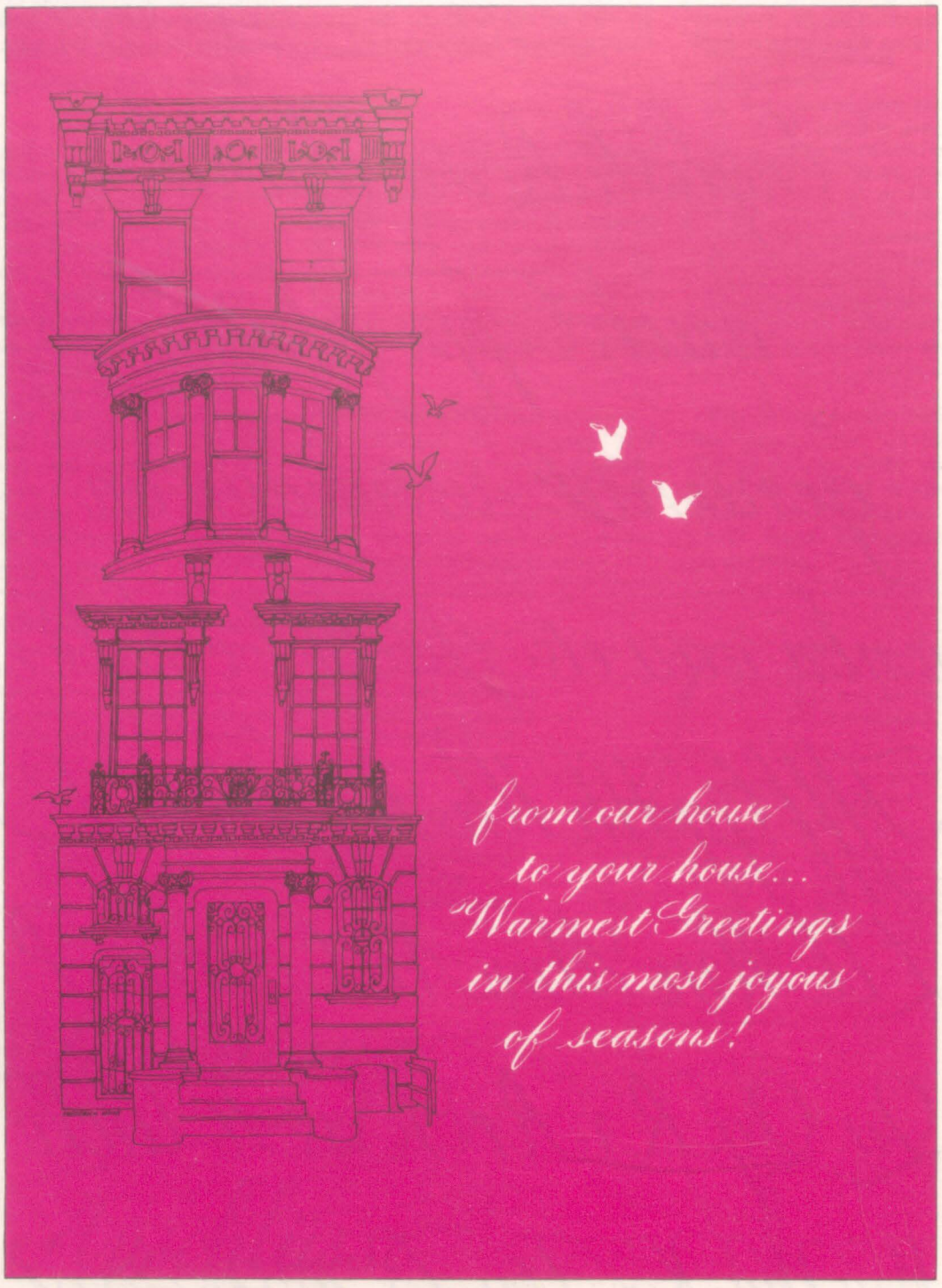
Anschlüsse

Anschlüsse sind Haarlinien-Verbindungen zwischen Buchstaben

DAS ALPHABET DER COPPERPLATE

Weil bei der Copperplate oder „English Roundhand", wie sie früher genannt wurde, die Buchstaben eines Wortes meist durch Haarlinien aneinander angeschlossen werden, stellt sich – anders als etwa bei der Antiqua – die Frage nach den Buchstabenabständen kaum. Wie bei Ihrer Handschrift wird Ihnen der richtige Buchstabenabstand bald in Fleisch und Blut übergegangen sein.




from our house
to your house...
Warmest Greetings
in this most joyous
of seasons!

Drücken Sie aber die Feder nur innerhalb einer Abwärtsbewegung, stärker auf: Eine unter Druck aufwärts geführte Feder könnte Ihnen zerbrechen.

Obwohl die Englische Schreibschrift wie in einem Zug geschrieben erscheint, erfordert sie doch häufiges Absetzen der Feder. Das erlaubt Ihrer Hand kurze Ruhepausen zwischen zwei Schwellzügen. Außerdem können kurze Federbewegungen besser kontrolliert werden.

Abgewinkelte Federhalter

Der Winkel der Federstellung beeinflußt entscheidend den Charakter einer Schrift. Um das Schreiben mit einer Federstellung von 36 Grad zu erleichtern, gibt es abgewinkelte Federhalter und Federn. Sie ermöglichen es Rechtshändern, die Feder im richtigen Winkel aufs Papier zu setzen, ohne die Hand zu verdrehen. Linkshänder benötigen nur eine gerade, spitze Feder; die richtige Neigung stellt sich von selbst ein.

Wenn Sie einen abgewinkelten Halter kaufen, probieren Sie ihn aus: Für die Copperplate benötigen Sie ein Schreibgerät, das gut in der Hand liegt. Fassen Sie ihn in der für Sie gewohnten Schreibhaltung. Er sollte nicht zu glatt und nicht zu dünn sein, sonst verkrampfen sich Ihre Finger schnell. Die Feder sollte perfekt sitzen, denn selbst eine minimal dezentrierte Feder irritiert beim Schreiben.

Überzeugen Sie sich auch von einer sicheren Federhaltung. Eine wackelige Halterung führt unweigerlich zu schwankenden Strichen.

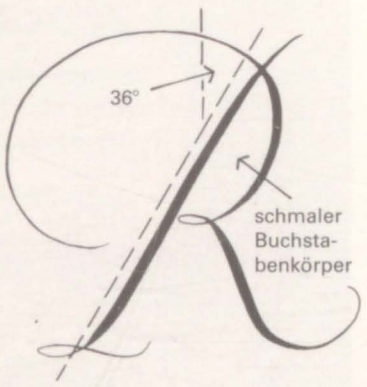
Richtige Anwendung

Die Englische Schreibschrift finden wir heute meist in feierlichen Ankündigungen, zum Beispiel auf Hochzeitseinladungen, oder in der Werbung, wenn auf eine Kostbarkeit hingewiesen werden soll.

Eine derart festgelegte Anwendung dieser Schrift gab es früher nicht. Seit ihrer Entstehung erfreute sich die Copperplate unterschiedlicher Beliebtheit. Als im 18. Jahrhundert der Buchdruck die Handschriften verdrängte, verloren die Schreiber an Ansehen. Mit besonders dünnen Haarlinien, phantasievollen Schnörkeln und kühnen Schwellzügen versuchten sie, die Drucklettern zu übertreffen. Die Schrift wurde dadurch fast völlig unleserlich und sank mehr und mehr in ihrer Beliebtheit.

In der Übertreibung dieser Schrift liegt auch heute eine Gefahr. Nehmen Sie sich die orientalischen Kalligraphen zum Vorbild, die Kommunikation und Schönheit verbinden. Ihre perfekt ausgeformten Schriftzeichen lesen sich wie Poesie. Versuchen auch Sie, Lesbarkeit und Kunst in Ihrer Schrift zu verbinden.

Frederick Wong wählte die Copperplate für einen Sommergruß. Der rote Untergrund trägt zur heiteren Stimmung der Karte bei.



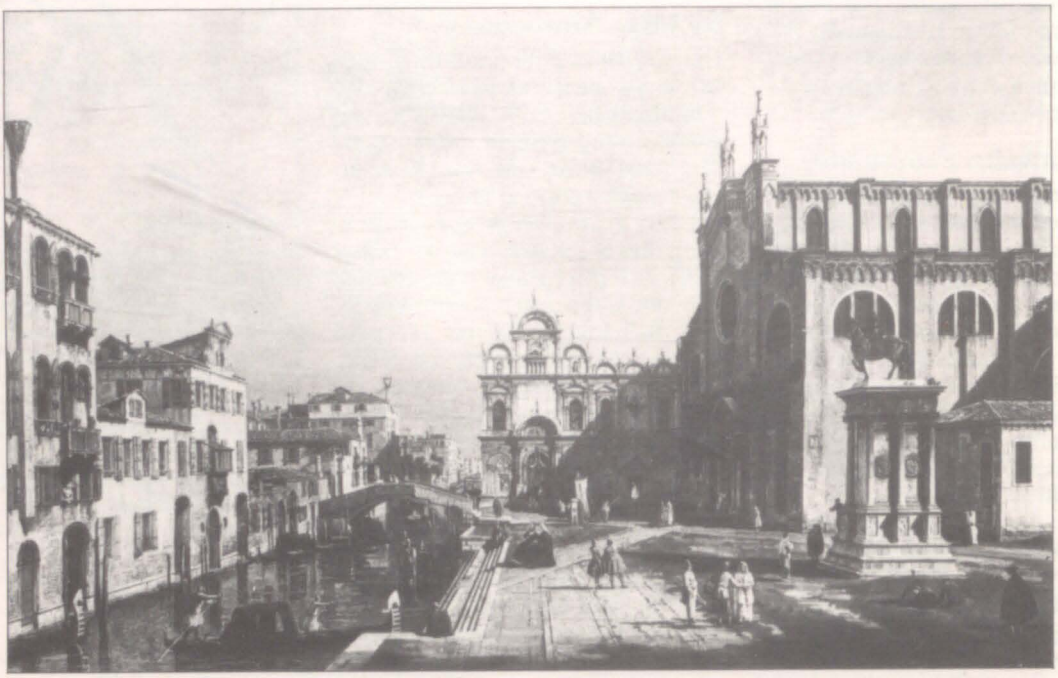
VERSALIEN
Am Großbuchstaben „R" zeigt sich, wie gut sich eine biegsame, spitze Feder für die Copperplate eignet. Die Schnörkel außerhalb des Buchstabens werden extrem fein ausgeführt, während durch steigenden Druck der Strich anschwillt, um den eigentlichen Buchstaben zu formen. Versalien erreichen nicht ganz die Höhe der Oberlängen.

WORT ODER KUNSTGEBILDE

In diesem Beispiel in der Englischen Schreibschrift wurde auf gute Lesbarkeit zugunsten des dekorativen Elements verzichtet. Die Copperplate legt die Versuchung nahe, Schnörkel und Schwünge zu übertreiben. Bringen Sie daher nicht mehr Verzierungen an, als für den Zweck des Schriftstücks angemessen.

Geschmackvolle Zutaten

Antonio da Canal (1697–1768), als Canaletto durch seine Ansichten von Venedig berühmt geworden, verstand es meisterhaft, Stadtansichten lebendig und sehenswert zu gestalten.



Wenn man versucht, eine realistische Stadtansicht zu malen, besteht immer die Gefahr, daß zwar eine genaue Wiedergabe des Ortes entsteht, das Bild aber dennoch kalt, distanziert und leblos erscheint. Für Canaletto, einen großen italienischen Maler des 18. Jahrhunderts, stellte sich dieses Problem bei vielen seiner Bilder. Etliche seiner Gemälde entstanden als Auftragswerke: Seine Ansichten von Venedig waren so begehrt, daß er sich um den Verkauf seiner Bilder kaum Gedanken machen mußte. Die Schwierigkeit, die er zu bewältigen hatte, war eher, daß ihm diese Arbeiten nur wenig Spielaum für freie, gestalterische Kompositionen ließen.

In seinem Gemälde „Platz vor SS. Giovanni e Paolo in Venedig" wird deutlich, wie phantasievoll Canaletto den ihm gesteckten engen Rahmen auszufüllen verstand. Jedes Gebäude ist mit geradezu photographischer Genauigkeit festgehalten; die Vorgabe wurde also so genau wie möglich erfüllt. Darüber hinaus nutzte der Künstler aber etliche veränderliche Elemente, um Monotonie nicht aufkommen zu lassen.

Über das gesamte Bild hinweg setzt Canaletto Menschen, Gondeln oder starke Licht- und Schattenkontraste ein, um die Szene abwechslungsreich zu gestalten. Die Figuren setzen Farbakzente in großen Schattenbereichen und beleben die weite Fläche der Piazza im Vordergrund. Die geschäftigen Gondolieri verhindern, daß der Canale eintönig erscheint. Die Menschen bringen Bewegung ins Bild und schaffen ein gutes Gegengewicht zu den starren Formen der Gebäude.

Lenkende Schatten

Für das Gemälde am bedeutendsten ist jedoch der Einsatz von Hell-Dunkelkontrasten – in der Schwarzweißreproduktion ist das besonders deutlich zu erkennen. Zwei große dunkle Formen führen den Blick in die Bildtiefe: der Canale und der Schlagschatten des Gebäudes rechts im Vordergrund. Wie ein Pfeil weist er auf den Fluchtpunkt des Gemäldes. Es wird klar: Der Künstler hat die Richtung des Lichteinfalls genauestens kalkuliert und kompositorisch geschickt genutzt.

Und noch für einen anderen Zweck wird das Licht planvoll eingesetzt. Es fällt in einem eben solchen Winkel auf die schmuckvollen Fassaden, daß sich die Verzierungen an den Mauern deutlich absetzen. Eine hoch am Himmel stehende Sonne würde die vielen kleinen Vorsprünge kaum mit so wirkungsvollen Schatten versehen.

Das ausgefeilte Spiel mit hellen und dunklen Bereichen wird bis ins Detail hinein durchgehalten und zum Vorteil des Gemäldes genutzt. Die Holzpfähle im Canale erscheinen selbst in der Bildtiefe noch plastisch, weil Canaletto sie zumindest in Andeutungen mit Licht- und Schattenflächen ausformt.

Der differenzierte Umgang mit möglichen Variablen charakterisiert die kompositorische Meisterschaft Canalettos, und er beweist: Eine realistische Darstellung zwingt nicht zum Verzicht auf belebende Veränderungen eines Motivs.

„Platz vor SS. Giovanni e Paolo in Venedig" von Canaletto, Öl auf Leinwand, 71 cm x 112 cm.

M. frdl. Gen. National Gallery of Art, Washington D. C., Sammlung Widener

Charaktervolle Portraits

Wenn Ihr Portrait die Wesenszüge Ihres Modells wiedergeben soll, dann sollten Sie schon bei der Komposition beginnen, auf den angestrebten Ausdruck hinzuarbeiten.

Wer ein Portrait malt, der möchte selbstverständlich, daß sich sein Modell im Bild wiedererkennt. Zuallererst richtet sich die Aufmerksamkeit bei einem Portrait zwar auf das Gesicht; von großer Bedeutung für die Gesamtwirkung der Komposition ist aber auch der Hintergrund. Einige einfache Regeln können Ihnen helfen, Ihre Portraits planvoll aufzubauen.

Raumaufteilung

Das stärkste und ausdrucksvollste Element eines Portraits sind die Augen. Um ihrer enormen Bedeutung im Gemälde gerecht zu werden, orientiert man sich am besten an ihnen, wenn man den Kopf wirkungsvoll positionieren will. Der Goldene Schnitt liefert Anhaltspunkte.

Unterteilen Sie die Leinwand der Höhe nach in fünf gleiche Abschnitte. Indem Sie als Augenhöhe nun die Grenzlinie zwischen mittlerem und dem darüberliegenden Abschnitt festlegen, können Sie sicher sein, daß das gesamte Gesicht wirkungsvoll zur Geltung kommt.

Eine andere Aufteilung empfiehlt sich, wenn Sie mehr als nur den Kopf und die Schultern Ihres Modells zeigen wollen. Hier sollte das Kinn den Beginn des oberen Bilddrittels markieren.

Haben Sie die Figur wirkungsvoll plaziert, sollten Sie sich einige Gedanken zum Hintergrund machen. Sie können, selbst wenn Sie in ihm keine Gegenstände unterbringen, die portraitierte Person dadurch näher charakterisieren, daß Sie dem Bild mit der Hintergrundfarbe Stimmung geben.

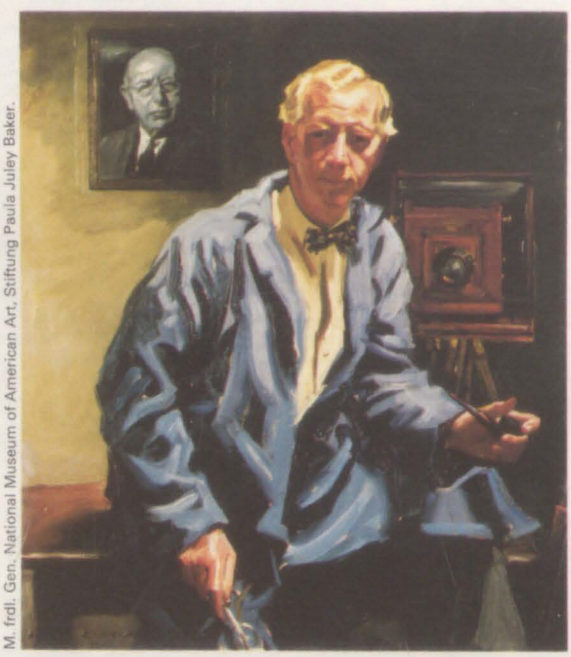
Je nachdem, ob das Portrait familiär oder förmlich wirken soll, können Sie eher warme oder kühle Töne im Hintergrund einsetzen. Bedenken sollten Sie jedoch, daß der Hintergrund außerdem vor allem eins zu leisten hat: Er sollte den Kopf rahmen und dezent betonen.

Tip

KOMPOSITION UND LICHT

Die Anordnung der Licht- und Schattenflächen, die die Züge eines Gesichts betonen, wird durch die Richtung des Lichteinfalls bestimmt. Für eine ausgewogene Komposition sollte eine Gesichtshälfte gut ausgeleuchtet sein und als wichtigste Bildpartie im Mittelpunkt des Portraits stehen.

Falls Sie gerne mit Tageslicht als Lichtquelle arbeiten, können Sie Ihr Modell vor einem Fenster Platz nehmen lassen, damit durch das seitliche Licht starke Helligkeitskontraste entstehen. Sollten Ihnen die Kontraste zu kraß sein oder dem Charakter des Modells nicht angemessen erscheinen, dann ziehen Sie einen dünnen Vorhang vor. Die Kontraste werden gemindert, und die Farbnuancen kommen deutlicher heraus.



M. frdl. Gen. National Museum of American Art, Stiftung Paula Juley Baker.

HALBFIGURENPORTRAITS

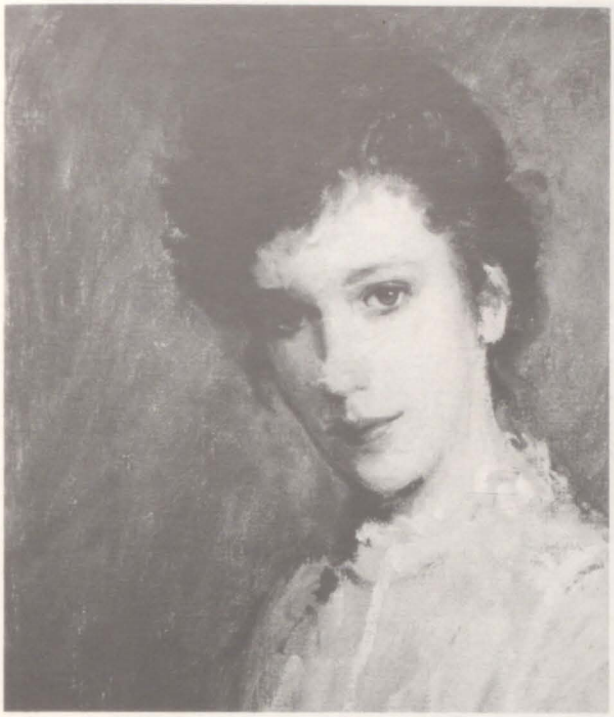
In Halbfigurenportraits ist das Gesicht im Verhältnis zum Bildformat relativ klein. Damit es gut zur Geltung kommt, bedient man sich eines Tricks.

Sidney E. Dickinson verhindert in seinem Portrait ein eventuelles Ungleichgewicht der Komposition, indem er die kräftigsten Farben und stärksten Tonwertkontraste um den Kopf konzentriert. Da aber die Aufmerksamkeit nicht ausschließlich dem Kopf gilt, hebt der Künstler den Oberkörper der Figur dadurch hervor, daß er dunkle Partien der Kleidung gegen einen hellen Hintergrund setzt und helle Bereiche vor dunkle Hintergrundpartien.

Ein Halbfigurenportrait gibt dem Künstler zahlreiche Möglichkeiten an die Hand, mit dem Hintergrund Aussagen über sein Modell zu treffen. Dickinson etwa macht mit Hintergrundelementen klar, daß sein Modell Photograph ist.

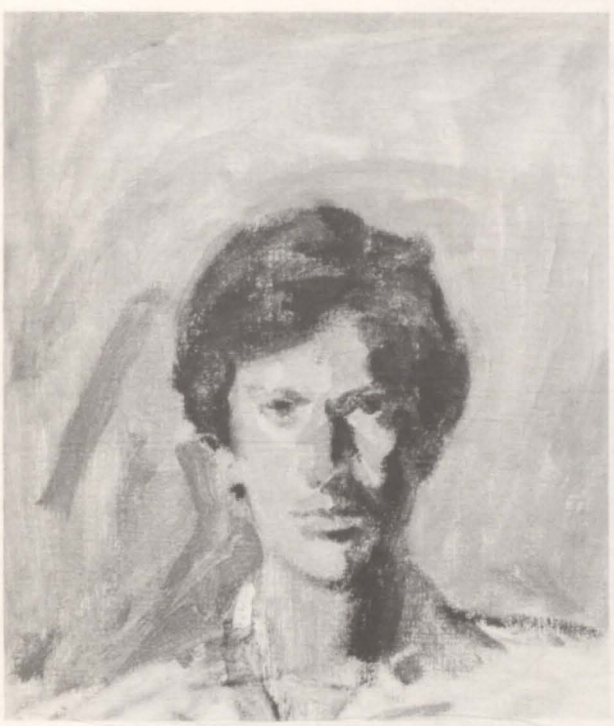
Die Vitalität und Einheit des Bildes erreicht der Künstler durch die Malweise: dynamische Pinselstriche und großzügige Farbübergänge. Das Ergebnis ist ein Portrait, das eine starke und selbstsichere Persönlichkeit wiedergibt.

„Paul P. Juley" von Sidney E. Dickinson, Öl auf Leinwand, 117 cm x 102 cm.

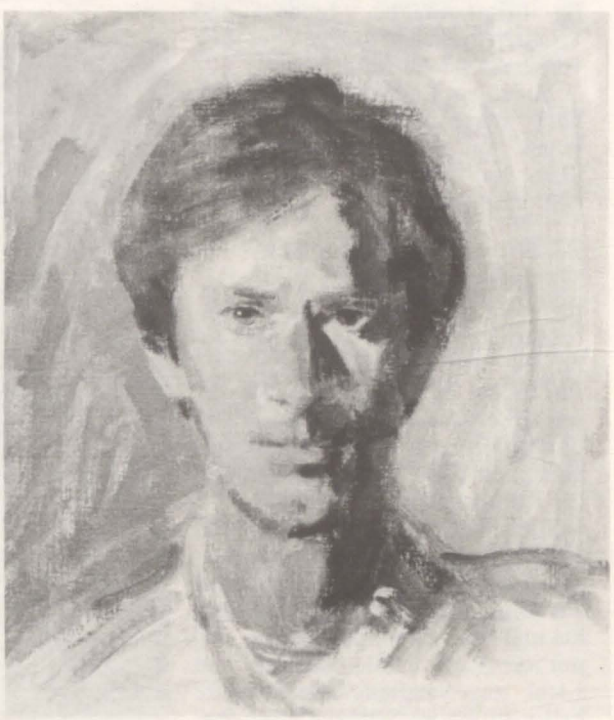


Wenn in einem Portrait die Hintergrundfläche neben dem Gesicht zu groß ist, wirkt sie leer und schwächt die Komposition. Details im Hintergrund könnten die Komposition jedoch wieder ausbalancieren und dem Betrachter weitere Informationen über die Person vermitteln.

Eine gute Position für den Kopf finden Sie, indem Sie die Hintergrundfläche neben dem Gesicht etwas größer wählen als die Hintergrundpartie neben dem Hinterkopf. So gelingt es, die hell beleuchtete Gesichtspartie weiter ins Bildzentrum zu rücken.



Malen Sie den Kopf im Verhältnis zur Leinwand nicht zu klein. In diesem Beispiel ist er außerdem so tief ins Bildformat gepaßt, daß die Fläche über ihm dominiert und das Modell selbst fast bedeutungslos erscheint. Gehen Sie beim Malen nah an Ihr Modell heran.



Wenn Sie den Kopf als Schwerpunkt der Komposition darstellen wollen, muß er auf der Leinwand dominieren. Halten Sie gerade soviel Abstand zu den Rändern der Leinwand, daß er das Bild nicht „sprengt". Kontrollieren Sie die Komposition schon nach den ersten Skizzen.

Übung: Grauhaariger Mann

George Passantino zeigt Ihnen in unserer Übung, wie eine ausgewogene Komposition zu einem abgerundeten Portrait heranreift.

1. Die Komposition

Zunächst tönt George Passantino die ganze Leinwand mit stark verdünntem Umbra natur. Darüber skizziert er mit einer Mischung aus Englischrot dunkel und Umbra natur. Schon diese Farben vermitteln Wärme.

Die Augen seines Modells positioniert der Künstler oberhalb der Linie, die der Goldene Schnitt nahelegen würde. Indem er den Betrachter zum Portraitierten aufblicken läßt, verleiht er der dargestellten Person Autorität.

Das Muster des Hemds deutet der Künstler in groben Strichen an. Weil die Kleidung schon ein ausgesprochen belebendes Element darstellt, hält er den Hintergrund einfach, damit im Bild keine Unruhe entsteht.

Mit einem kleinen Borstenpinsel lassen sich die Gesichtszüge sorgfältig herausarbeiten. Lichter und Schatten brauchen dagegen nur grob vorgezeichnet zu werden.

Mit einem Lappen können Sie die noch nasse Untermalung fortwischen, um die hellsten Stellen an Stirn und Hals und das Halstuch hervorzuheben.

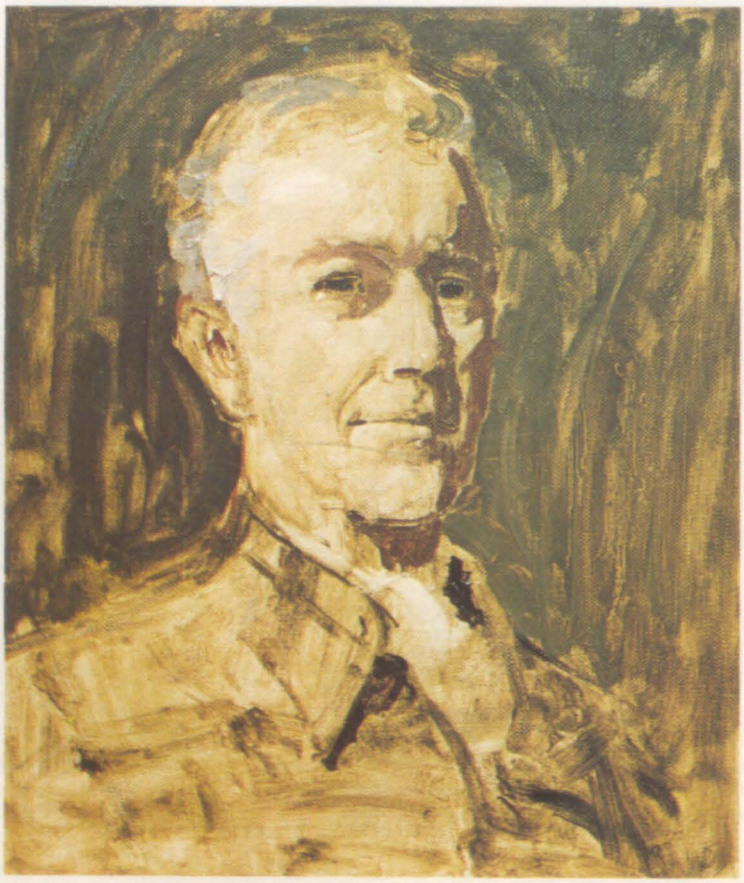
2. Die dunklen Flächen

Mit einer Mischung aus Umbra natur, Ultramarin, einer Spur Chromoxidgrün feurig und Titanweiß können Sie den Hintergrund abtönen. Ein breiter Borstenpinsel ist für diesen Arbeitsschritt gut geeignet. Der dunkle Hintergrund erfüllt die Aufgabe, den Kopf hervorzuheben und die Konturlinien zu betonen.

Die Schatten auf Gesicht und Hals können Sie mit einem kleineren Borstenpinsel und Mischungen aus Umbra natur, Englischrot dunkel und etwas Weiß präzisieren. Damit die Augenhöhle auf der dem Licht zugewandten Gesichtshälfte heller als die im Schatten erscheint, hellen Sie die Mischung leicht auf.

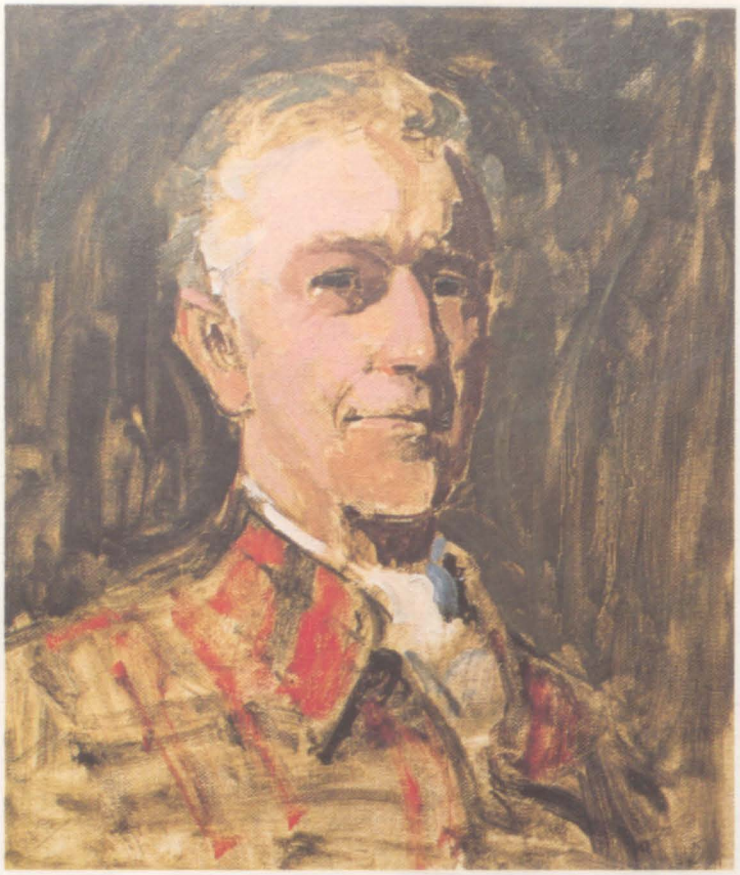
Mit einem runden, weichen Pinsel und einer Mischung aus Umbra gebrannt, Ultramarin und Chromoxidgrün feurig malen Sie die Iris.

1

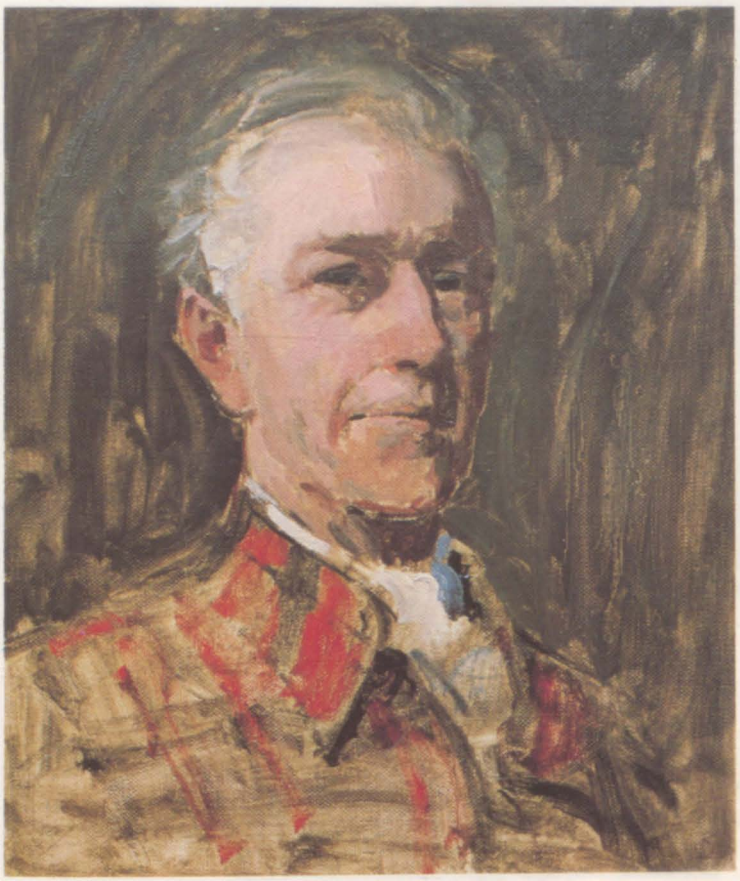


2

3



4



3. Die hellen Flächen

Für die hellsten Hautpartien mischt der Künstler Umbra natur und Kadmiumrot mit viel Weiß. Er beginnt mit dem hellsten Farbton auf der Stirn; je mehr er sich der Wangenpartie, dem Kinn und dem Ohr nähert, desto stärker tönt er diese Mischung nach und nach ab.

Der Nasenrücken läßt sich mit einer Mischung aus Umbra natur, Siena natur, Englischrot dunkel und Weiß betonen. Derselbe Farbton eignet sich gut, um die halbschattigen Partien, etwa in der Augenhöhle, auf dem Kinn und dem Hals wiederzugeben.

Für das Halstuch genügen ein paar Striche Weiß, denen Sie etwas Umbra natur beimischen; einen dazu passenden Schatten finden Sie mit Kobaltblau, das Sie mit Umbra natur und Weiß dämpfen.

4. Weitere Zwischentöne

Für mittlere Tonwerte bietet sich eine hellere Version der Schattenmischung aus Umbra natur, Englischrot dunkel und etwas Weiß an. Mit diesem Farbton schaffen Sie in breiten Streifen Übergänge zwischen der hellen und der schattigen Seite der Stirn; kleinere Striche ergänzen die Schatten um Mund, Kinn, Kiefer und auf der Wange.

Mit einem kleinen Borstenpinsel können Sie die Farbe weich in die Schattenflächen der dunkleren Gesichtshälfte und den Augenhöhlen einarbeiten. Indem Sie zu dieser Mischung eine Spur Kadmiumrot geben, erhalten Sie einen Farbton, mit dem Sie die Ohrmuschel modellieren und für den Gesichtsausdruck wichtige Partien wie den Mundwinkel und die Fältchen im Augenwinkel betonen können.

Einige Spuren dieser warmen Farbe sind auch auf der Wange, die im Schatten liegt, zu finden.

WAS SIE BRAUCHEN

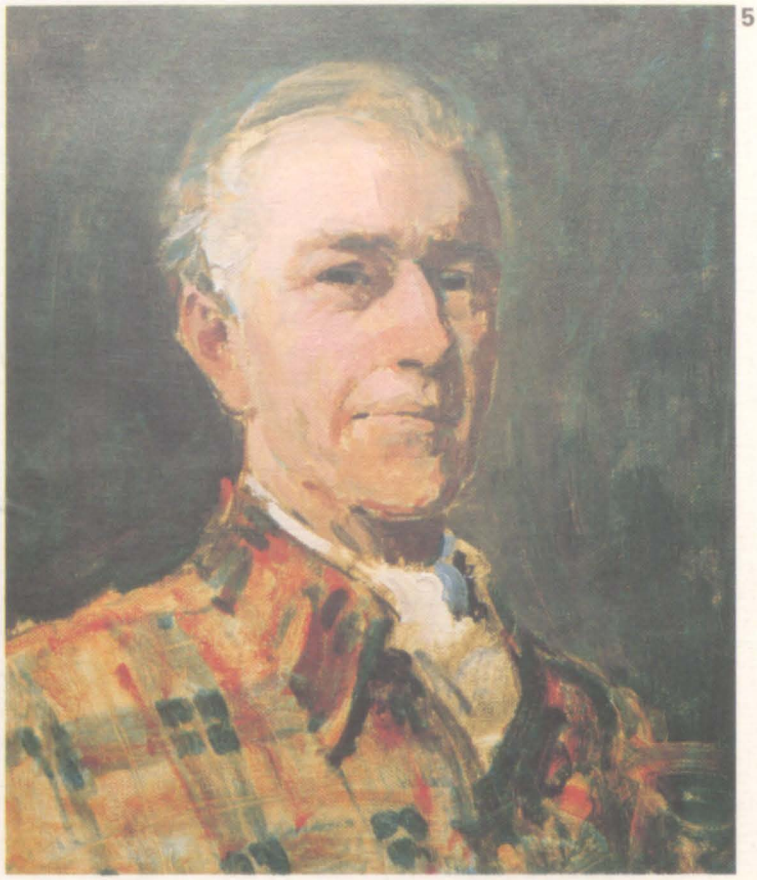
- Grundierte Leinwand ca. 40 cm x 50 cm
- große, mittlere und kleine runde Borstenpinsel; kleine weiche Haarpinsel
- Umbra natur, Englischrot dunkel, Chromoxidgrün feurig, Ultramarin, Titanweiß, Umbra gebrannt, Kadmiumrot, Siena natur, Kobaltblau
- einen Lappen.

5. Der Hintergrund

Um das Portrait zum Leuchten zu bringen, sollten Sie den Hintergrund mit einem gleichmäßigen dunklen Ton aus Umbra gebrannt, Ultramarin, Chromoxidgrün feurig und etwas Weiß übermalen. So schaffen Sie einen stärkeren Farbkontrast zwischen dem Hintergrund und der hell ausgeleuchteten Gesichtshälfte.

Das Haar lassen Sie, um dem Bild mehr Halt zu geben, weich in den Hintergrund übergehen. Einige Akzente aus Ultramarin, Umbra gebrannt und Weiß geben ihm einen lebhaften Ton.

Die Mischungen für das Hemd gewinnen Sie aus Kadmiumrot, Siena natur und Umbra natur. Indem Sie die Anteile der Farben in den Mischungen variieren, schaffen Sie leuchtende und gedämpftere Töne, die zur Fröhlichkeit des Portraits erheblich beitragen. Die ganz feinen blassen Linien kratzen Sie mit dem Pinselstiel in die nasse Farbe hinein.

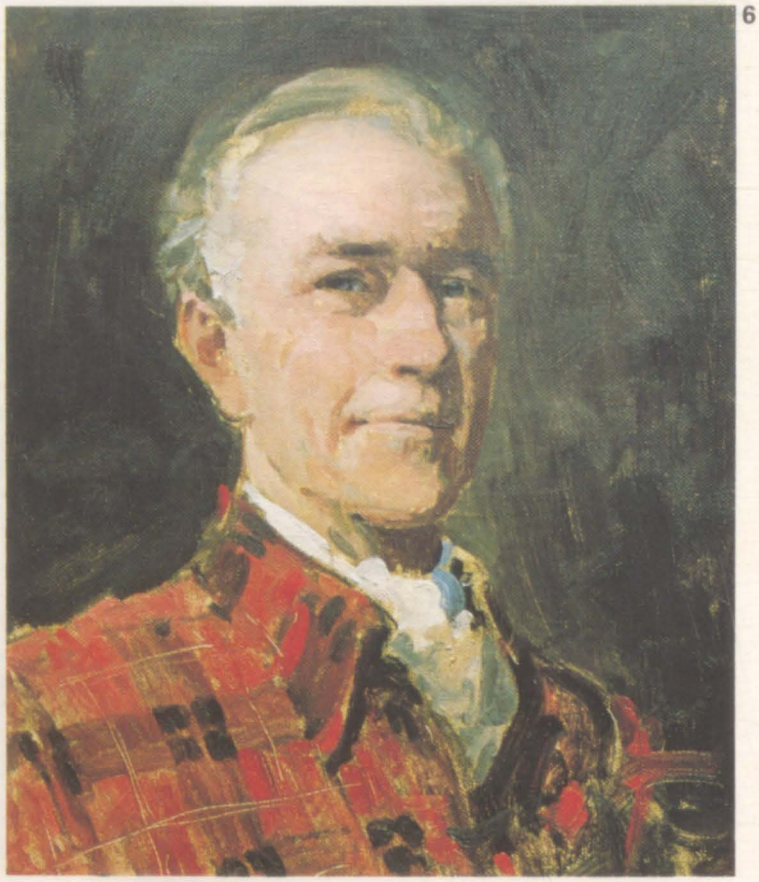


5

6. Die Gesichtszüge

Mit einem kleinen Borstenpinsel überarbeitet der Künstler die Farbtöne im Gesicht, um den markanten, zugleich verschmitzten Gesichtsausdruck des Modells zur Geltung zu bringen. Um die hellen Stellen auf der Stirn, der Wange, der Nase, der Oberlippe und dem Kinn aufzubauen, wird die zugrundeliegende Mischung der Hautfarbe mit noch mehr Weiß gemischt; für die wärmeren, dunkleren Bereiche dämpfen Sie diese Mischung mit Umbra natur und Englischrot dunkel.

Mit Kobaltblau, das Sie mit Umbra natur und Weiß abtönen, bekommen die Schatten in den Augenhöhlen einen kühlen Ton; die Augenbrauen können Sie mit Umbra gebrannt und Ultramarin präzisieren.



6

7

7. Letzte Feinheiten
Der Kopf gewinnt an Plastizität, wenn Sie Lichter mit dicker pastoser Farbe auftragen. Indem Sie reinem Weiß eine Spur des Hauttons beimischen, können Sie das Gesicht geradezu zum Leuchten bringen und so wirkungsvoll hervorheben.

Im letzten Arbeitsschritt wendet sich der Künstler noch einmal den Augen seines Modells zu. Sowohl das Weiß für die Augäpfel als auch die Töne für die Pupille und den Rand der Iris bestehen aus Kobaltblau, das Sie mit Weiß bzw. Umbra natur abmischen.

In George Passantinos Portrait sind fast alle Bildelemente auf den Charakter des Modells bezogen.

Buntes Treiben

Wo viele Menschen sind, gibt es viel zu sehen: für den Künstler der ideale Ort, den Skizzenblock zu zücken.

An Ausflugszielen, an denen an Wochenenden ganze Busladungen von Erholungsbedürftigen eintreffen, wo sich auf den Parkplätzen die Autos der Stadtmüden drängen und über deren Gartenlokale die Ausflügler wie ein Heuschreckenschwarm herfallen, finden sich ideale Motive für Ihr Skizzenbuch. Wenn auch in all dem bunten Treiben von der friedlichen Stille, die die Menschen hier eigentlich suchten, nichts mehr zu verspüren sein mag, so sind doch die Menschen selbst wunderbare Motive, die den Weg hierhin allemal lohnen.

Die Wochenendler lassen sich zum Picknick nieder, promenieren, unterhalten sich, spielen Ball. Meist sind es kleinere Grüppchen, die sich bilden, und das macht es leicht, in schnellen Skizzen einzufangen, was zunächst nur als heilloses Durcheinander erscheint.

Ein Nachmittag an einem Stausee brachte Karmen Effenburger Thompson eine Unmenge von Skizzen ein, die ihr gleich für mehrere Bilder Material boten. Die Künstlerin richtete ihr Augenmerk auf kleine Gruppen von Menschen, die zusammenzugehören schienen. Für ihre linearen Skizzen benutzte sie Filzstifte, die ein schnelles Arbeiten begünstigen. Rasch wuchs die Zahl ihrer flotten Studien, die herrliche Versatzstücke für die Komposition eines Bildes abgeben.

Genaue Informationen

Weil die Unverkrampftheit der Posen vor allem dann deutlich wird, wenn man das gemeinsame Tun der Menschen in den Mittelpunkt des Interesses rückt, arbeitet sich die Künstlerin von Formen, die die Konstellation der Personen beschreiben, über die einzelnen Menschen zu den notwendigen Details vor. Sie kann sich daher nach dieser Bestandsaufnahme sicher sein, daß sie genau die Information einfängt, die sie für die spätere Komposition ihres Bildes benötigt.

„Wochenende am Stausee“ (Ausschnitt) von Karmen Effenburger Thompson, wasserlösliche Medien, 56 cm x 76 cm. Fast alle skizzierten Gruppen finden sich im fertigen Bild.

Lichteinfall

Edouard Manet wurde einmal gefragt, welche die wichtigste Person in seinem Gemälde „Frühstück im Grünen" sei. „Das Licht", schmunzelte er.

Um die Darstellung von Licht kommt man nicht herum; man kann nur versuchen, es für Zeichnungen und Gemälde so gut wie möglich zu nutzen. Doch wenn man sich auf das Licht eingelassen hat, merkt man bald, daß die Beschäftigung mit diesem Thema enorme Möglichkeiten eröffnet.

Ob Sie die vom Licht hervorgerufenen Schattenmuster zum Hauptmotiv Ihres Bildes machen oder ob Sie versuchen, einen Gegenstand in ausdrucksvolles Licht zu hüllen: Sie sammeln dabei Erfahrungen, die für alle Ihre Arbeiten von Bedeutung sind. Dramatik können Sie etwa dadurch ins Bild bringen, daß Sie einen Gegenstand hell gegen seine Umgebung absetzen. Und Schattenmuster sind ein ideales kompositorisches Element.

Licht als Thema

Um sich gezielt mit dem Lichteinfall zu beschäftigen, schauen Sie am besten nach Mustern, die vom Licht hervorgebracht werden. Die Schatten, die ein schmiedeeisernes Gitter oder Jalousien werfen, geben ein gutes Studienobjekt ab, und selbst alltägliche Erscheinungen wie der Lichtschein, der durch einen Türspalt dringt, können durchaus der Darstellung wert sein.

Wenn Sie sich für ein Motiv entschieden haben, in dem Sonnenlicht die Hauptrolle spielt, sollten Sie bedenken, daß die Sonne wandert und mit ihr sich der Winkel und die Intensität des Lichteinfalls ändert. Es empfiehlt sich daher, zunächst in ein paar schnellen Skizzen die bedeutendsten Licht- und Schattenfiguren festzuhalten.

Wenn Sie merken, daß dieses schnelle Arbeiten Sie überfordert, dann experimentieren Sie mit künstlichem Licht. Ein Sieb kann interessante Schatten liefern – eine Kristallvase bricht das Licht in viele Strahlen auf.

„Veranda zur Pier" von Philip Jamison, Aquarell, 48 cm x 75 cm. Die von der Vormittagssonne auf dem Zimmerboden erzeugten Lichtflächen sind eines der hervorstechenden Momente dieses Bildes.

Stimmungsvolle Beleuchtung

Die Art, in der Licht auf ein Motiv fällt, hat starken Einfluß auf die Stimmung eines Bildes. Es lohnt sich daher, sich einige Gedanken zu machen, zu welcher Tageszeit und bei welcher Wetterlage Sie eine Landschaft malen: Nicht nur die Farben ändern sich mit der Intensität des Sonnenlichts, auch die unterschiedliche Lage der Schattenflächen betont jeweils andere Elemente der Szenerie.

Besonderes Licht verlangt nach besonderen Farben. Wenn Sie den Eindruck eines schönen Sommertages vermitteln wollen, sollten Sie helle Farbtöne wählen, wie es David Millard in seinem Strandbild getan hat. Das leuchtende Weiß des Sands und die locker eingestreuten lebhaften Farbakzente vermitteln dem Betrachter sofort das Gefühl von strahlendem Sonnenschein.

An einem bedeckten Tag, dessen Stimmung von trübem Licht geprägt ist, erscheinen alle Farben gedämpft. Ihre Palette sollte daher vor allem dunkle Farbtöne umfassen. Um die Kraft dunklerer Töne abzuschätzen, sollten Sie einmal einen hellbraunen Briefumschlag über den Strand in Millards Aquarell decken. Der dunklere Farbton des Umschlags läßt die Szene sogleich in einer etwas gedämpfteren Stimmung erscheinen.

Es ist durchaus lohnend, die Wirkung des Lichts durch die Farbwahl für Ihre Darstellung zu übertreiben. Oft läßt sich erst durch gezielte Überbetonung die gewünschte Stimmung verstärken.

„Das Atelier" von David Leffel, Öl 25 cm x 61 cm. Leffel wiederholt den hellen Farbton der Sonnenfläche mit einem schmalen Lichtstreifen auf der linken Seite und balanciert so seine Komposition aus.

ABWARTEN UND TEE TRINKEN

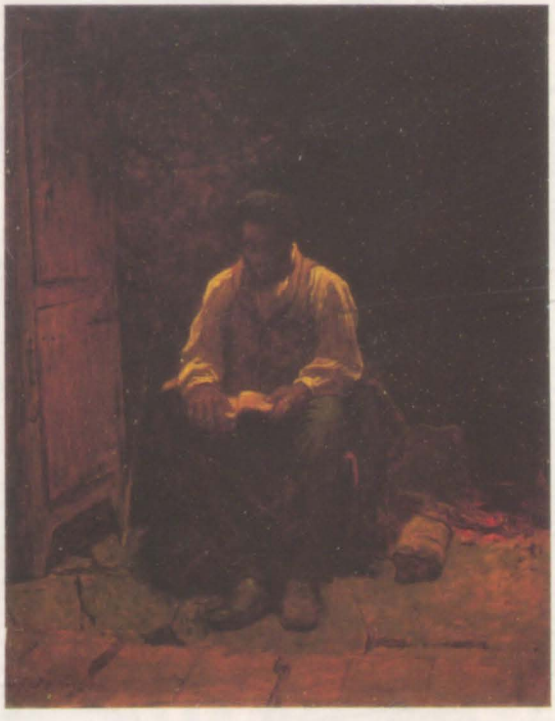
Der Maler William Turner wartete manchmal einen ganzen Tag lang, bis das Licht die Stimmung erzeugte, die er in seinem Bild wiedergeben wollte. Nicht nur die richtige Technik, vor allem Geduld macht hier den Meister.

David Millard schafft die Atmosphäre eines strahlenden Sonnentags, indem er vornehmlich helle Farbtöne einsetzt.

LICHT IM DUNKEL

Eine besonders interessante Beleuchtungssituation tritt dann ein, wenn Licht lediglich einen eng begrenzten Bereich erhellt. Arrangieren Sie einmal Bildelemente so, daß das Licht einen Gegenstand im Schatten gerade noch streift. Der dabei entstehende scharfe Kontrast zwischen Licht und Schatten kann zur Aussage des Bilds beitragen.

In einem Bild, in dem das Licht nur in Andeutungen in Erscheinung tritt, ist besondere Sorgfalt angebracht. Eastman Johnson setzt in seinem Gemälde die hellsten Stellen mit schmalen Streifen eher gedämpfter Töne. Dennoch ist klar zu erkennen, daß sie Licht darstellen. Diese an sich mittleren Tonwerte gewinnen ihre Leuchtkraft aus dem Kontrast zur Dunkelheit aller übrigen Partien. Hellere Töne würden die fast andächtige Stimmung des Motivs zerstören: In David Leffels Atelierszene führen die Strahlen gleißenden Sonnenlichts zu einem völlig anderen Beleuchtungseffekt. Obwohl Intimität vermittelt wird, betont das Licht doch die Geschäftigkeit in der Geborgenheit des Ateliers.



M. frdl. Gen. National Museum of American Art.

„Der Herr ist mein Hirte" von Eastman Johnson, Öl auf Holz, 42 cm x 33 cm.

Die grauen Eminenzen

Oft wird unterschätzt, welch eindrucksvolle Linien-Tonwert-Technik mit Markern möglich ist. Graue Marker liefern beachtliche Beispiele für die Qualitäten dieses Mediums.

Schwarze und graue Filzstifte stehen im kreativen Potential ihren farbenfrohen Vettern in nichts nach. Der Schlüssel zum Erfolg bei monochromen Zeichnungen liegt im entschlossenen Vorgehen. Marker- und Filzstiftfarben lassen sich kaum korrigieren: Jeder Strich muß daher sitzen. Um hierzu die nötige Sicherheit zu gewinnen, ist es gut, die Wirkung von Linien im Zusammenhang mit Tonflächen zu kennen.

Je nach Handhabung und Auftragsdruck können Sie mit Markern

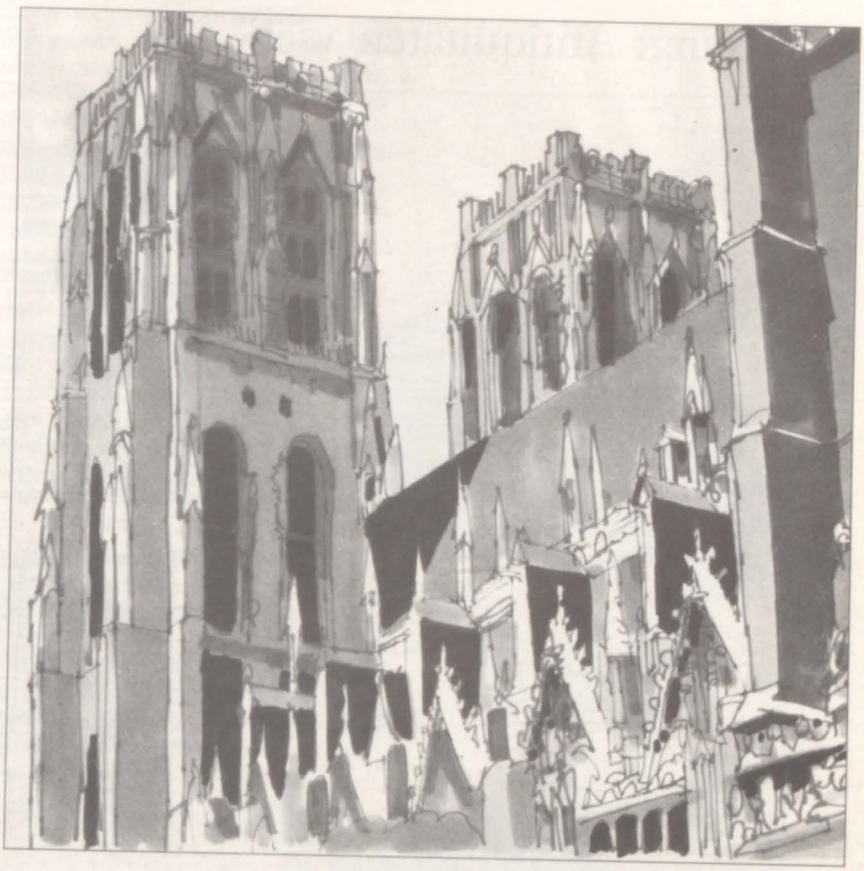
Harry Borgmans Winterszene macht die kraftvolle Wirkung einer monochromen Zeichnung mit Markern sehr anschaulich. Die Beschränkung auf nur drei Tonwerte zusätzlich zum Papierweiß trägt maßgeblich zur Klarheit des Bildes bei.

ein breites Spektrum verschiedener Linien-, Ton- und Texturwirkungen erzielen. Einen ersten Eindruck von den vielfältigen Möglichkeiten, die Ihnen Linien und Tonwerte eröffnen, vermitteln die beiden Darstellungen einer Kathedrale.

Linien und Tonwerte

Eine gute Ausgangsbasis für Markerzeichnungen ist es, zunächst mit einem HB-Bleistift eine Skizze anzufertigen und die Tonflächen dann mit Markern anzulegen. Weil Markerfarben immer etwas verlaufen, ist es nicht ganz einfach, ein Motiv ausschließlich mit Tonflächen darzustellen. Klare Konturlinien mit Filzstiften können jedoch für Bildschärfe sorgen.

Diese bedeutende Rolle der Linie wird bei architektonischen Studien offensichtlich. Während die obere Skizze der Kathedrale vor allem die architektonische Struktur betont, verschweigt die untere weitgehend Details und wirkt fast wie ein abstraktes Muster von Tonwerten. Dennoch ist eine rein auf Tonwerten basierende Arbeit nicht ohne Wert: Sie würde etwa den idealen Hintergrund zu einer klar abgebildeten Person abgeben.



Das Zeichenpapier

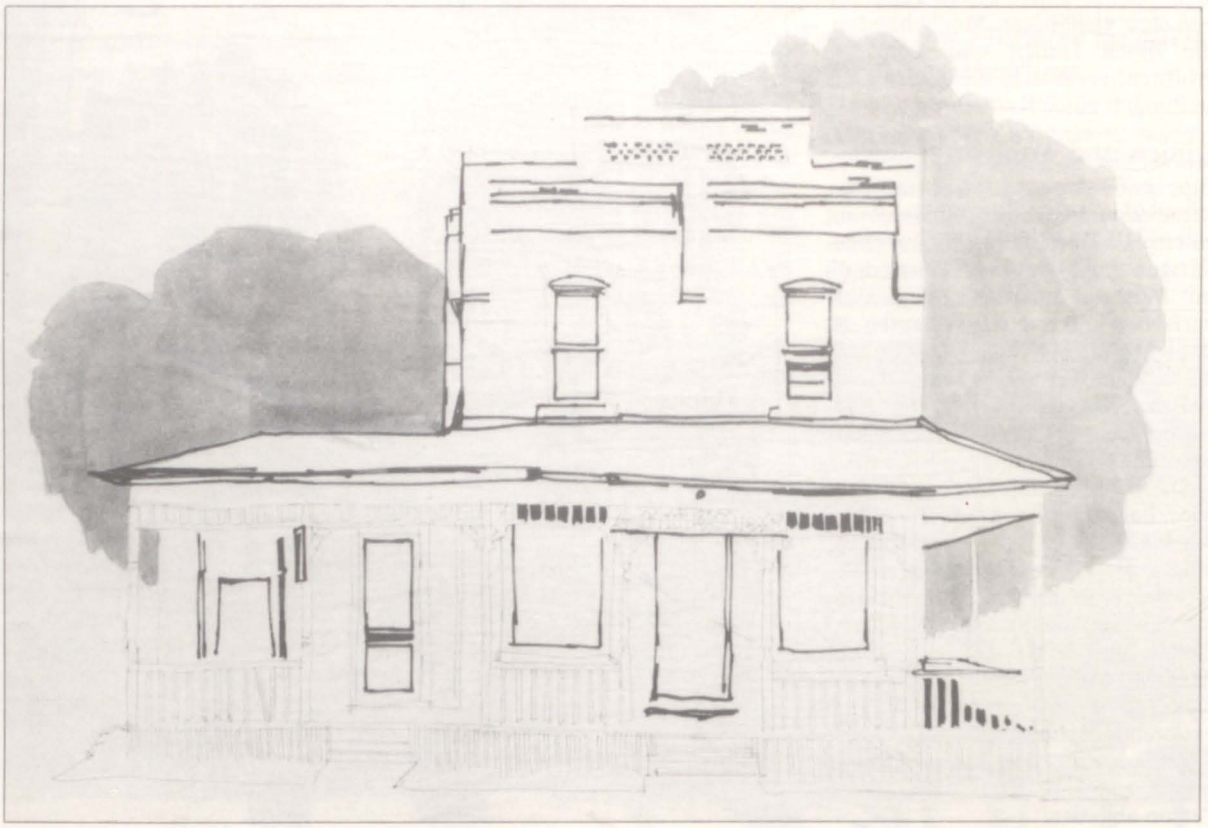
Für die Klarheit der Linien sind vor allem drei Eigenschaften des Zeichenpapiers von Bedeutung: seine Saugfähigkeit, seine Körnung und seine Dichte. Indem Sie Papier unterschiedlicher Beschaffenheit bewußt in Abstimmung auf das geplante Motiv einsetzen, können Sie konsequent auf den angestrebten Bildausdruck hinarbeiten.

Für klare Linien und scharf konturierte Tonflächen eignen sich glatte, feste Zeichengründe wie Bristol- oder Malkarton besser als herkömmliches Zeichenpapier, das die Farblösung sehr rasch und schlecht kontrollierbar aufnimmt. Sollen ausgesprochen weiche, fließende Toneffekte die Zeichnung ausmachen, empfehlen sich vor allem Japanpapiere, deren extreme Saugfähigkeit in Zeichnungen sehr reizvolle Ausdrucksmöglichkeiten schafft.

Für sehr detaillierte Arbeiten bieten sich harte, glänzende Gründe wie Layout- oder Pauspapiere an. Sie lassen Korrekturen zu, da die Markerfarben bei ihnen kaum in das Papier eindringen.

Übung: Antiquitätenladen

1



2

Harry Borgman setzt in seiner monochromen Zeichnung Marker ein, um mit einer klaren Linienführung und unterschiedlichen Grautönen die originelle Architektur seines Motivs lebendig zu gestalten. Solche Motive wirken vor allem dann überzeugend, wenn Linien und Tonflächen kombiniert werden. Marker mit breiten, meißelförmigen Spitzen sind nicht ganz leicht zu handhaben, doch mit einem feineren Filzstift lassen sich flächig aufgetragene Grautöne gut zusammenhalten und Details ausformen.

1. Umrisse

Auch wenn Sie gerne ein Lineal benutzen, sollten Sie die zarte Umrißskizze besser mit einem HB-Bleistift freihand anlegen. Zu strenge Linien würden dem Charakter dieses Hauses kaum gerecht werden.

Mit einem schwarzen Filzstift können Sie die dunkelsten Tonwerte und Schatten einfügen. Die Baumsilhouetten hinter dem Haus erhalten einen flächigen hellen Grundton.

2. Mittlere Grauwerte

Mit grauen Zwischentönen läßt sich die Veranda reizvoll ausgestalten. Berücksichtigen Sie von vornherein die Verteilung von Licht und Schatten. Die Grautonskala reicht von sehr hellen über mittlere bis hin zu fast schwarzen Tonwerten für die tiefen Schatten in Tür- und Fensterrahmen.

Anstatt das Laub der Bäume durch genaue Details darzustellen, genügt es, das Laubwerk mit kurzen, breiten Schrägstrichen anzudeuten. So konkurriert es nicht mit dem Haus um das Interesse des Betrachters und bildet einen angemessenen Hintergrund für das Motiv.

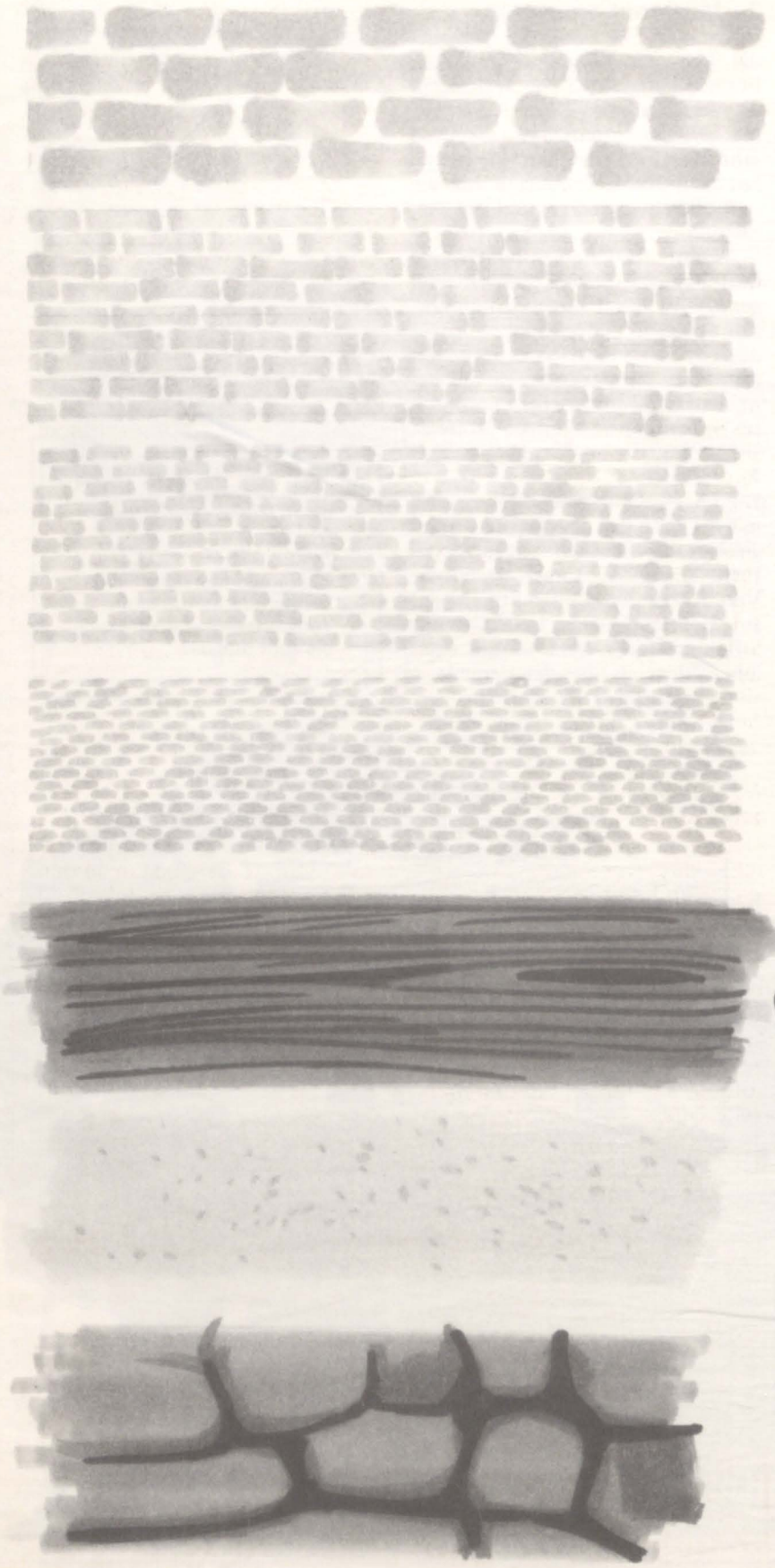
3. Textur

Die Backsteinfassade können Sie mit der Breitseite des Markers in regelmäßigen Strichen wiedergeben. Feine horizontale Linien deuten die Vertäfelung des unteren Stockwerks an; breitere, etwas wellenförmige Striche schaffen den Eindruck eines Schindeldaches über der Veranda.

WAS SIE BRAUCHEN

- Einen HB-Bleistift
- einen feinen schwarzen Filzstift
- Zeichenkarton
- fünf graue Marker gleicher Farbtemperatur in einer Tonwertskala von sehr hell bis sehr dunkel.

3



Holz, Stein und Mauerwerk

Markerlinien fallen – wegen des kompakten Filzdochts der Stifte – stets sehr einheitlich aus. Das mag zunächst langweilig erscheinen, wenn man die vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten bedenkt, die mit einem Pinsel möglich sind; und doch hat das Vorteile. Mit den Stiften läßt sich ein gleichmäßiges Erscheinungsbild schaffen, das der Darstellung Zusammenhalt gibt. Abwechslung bringen Linien, die mit verkantetem Stift gezeichnet werden.

Die nebenstehenden Beispiele machen deutlich, daß graue Marker gerade in architektonischen Zeichnungen von großem Wert sein können. Gleichgültig, ob Sie eine Backsteinmauer, eine Klinkerwand, rauhe Holzmaserung, Betonputz oder ein Gefüge aus Natursteinen darstellen wollen – die grauen Marker lassen Ihnen alle Möglichkeiten offen.

Vielleicht entschließen Sie sich, das Antiquitätenlädchen aus Harry Borgmans Zeichnung abzuwandeln. Ihnen fallen bestimmt einige interessante Texturen ein, mit denen Sie den Charakter des Hauses verändern können. Und wenn Sie sich für unregelmäßige Texturen begeistern, dann sollten Sie einen Marker benutzen, dessen Farbe zu Ende geht.

Tip

TEMPERIERTE GRAUTÖNE

Graue Marker sind für die monochrome Arbeit unentbehrlich und auch bei Farbzeichnungen nützlich – etwa zum Abtönen von Schattenpartien. Die Skala der Grauwerte umfaßt kühle (blaustichige) wie warme (bräunliche) Nuancen, die Tonwerte reichen von einem sehr hellen, fast weißen Grau bis zu tiefen, nahezu schwarzen Schattierungen. Nicht alle Hersteller bieten eine vollständige Grauwertskala an, und oft sind die Tonwerte und Temperatur unregelmäßig abgestuft. Es lohnt sich also, sich selbst eine Grauskala zusammenzustellen, in der die Farbsprünge möglichst gleichmäßig sind.

Malen auf Holz

Leinwand ist nicht der einzig mögliche Malgrund für die Öl- und Acrylmalerei. Nahezu jede andere grundierte Oberfläche kann den gleichen Zweck erfüllen. Holz und verwandte Materialien sind eine sehr beliebte Alternative und bieten gegenüber der Leinwand sogar einige Vorzüge.

Welche Vorzüge besitzt ein Holzmalgrund gegenüber einer Leinwand?

Holzmalgründe sind oft preiswerter als Leinwände, stabiler und schnell in jede gewünschte Größe und Form zurechtgeschnitten. Selbst ungewöhnliche, etwa runde Formate sind mit Holz zu realisieren.

Viele Künstler ziehen die Glätte und Festigkeit des Materials der rauhen Struktur und Elastizität von Leinwand vor. Ein weiterer Vorteil ist, daß Pinselstriche flüssiger auf die glatte Oberfläche gebracht werden können und Details daher leichter zu malen sind.

Welche Materialien empfehlen sich besonders?

Es gibt eine ganze Reihe Arten Holz und holzähnlicher Materialien, die sich hinsichtlich Stärke, Gewicht, Porösität, Oberflächenbeschaffenheit und Preis stark voneinander unterscheiden. Holzplatten, Preßpappen, Span- und Hartfaserplatten sind bewährte Malgründe. Um erste Erfahrungen mit diesen Materialien zu sammeln, genügen kleine Probestücke oder Abschnitte, die Sie sich im Holzhandel beschaffen können.

Kann man auf Holz jeder Sorte malen?

Holz gehört zu den ältesten von Künstlern benutzten Malgründen. Wegen ihrer größeren Haltbarkeit werden meistens Harthölzer wie Eiche oder Mahagoni verwandt. Sie sind recht teuer, aber gegenüber Hölzern wie Kiefer mit ihren vielen Ästen sicher die bessere Wahl. Holz, auf dem Sie malen möchten, muß in jedem Fall gut abgelagert sein, damit es sich nicht verzieht oder reißt. Teile alter Möbel, Schranktüren etwa, bieten gut abgelagertes Holz und sind oft sogar umsonst zu bekommen. Allerdings muß man bei Möbelholz zunächst den Lack herunterschleifen. Sollte es sich um furniertes Holz handeln, ist es für den Maler so gut wie wertlos: Das Furnier könnte sich lösen.

Was gilt es, bei Preßpappen zu beachten?

Preßpappen erfüllen viele Wünsche des Künstlers. Sie sind leicht und dennoch stabil, beständig und zudem preiswert. Man kann auf beiden Seiten der Preßpappe malen, jedoch erschwert die texturierte Seite einen flüssigen Pinselstrich. Wenn Sie sich Preßpappe beim Holzhändler oder im Baumarkt besorgen, sollten Sie die unbehandelte Qualität verlangen. Die andere Sorte ist mit Öl behandelt, das mit der Zeit aus dem Material ausdünstet und den Farbauftrag angreifen könnte.

Erst bei Bildformaten über 25 cm x 35 cm sollte man die Rückseite von 2,5 mm dicker Preßpappe verstärken; doch empfiehlt es sich, auch bei kleineren Formaten die Ecken dadurch zu schützen, daß man von der Rückseite Leisten längs der Ränder anbringt.

Welche Vor- und Nachteile haben Hartfaser- und Spanplatten gegenüber Preßpappe?

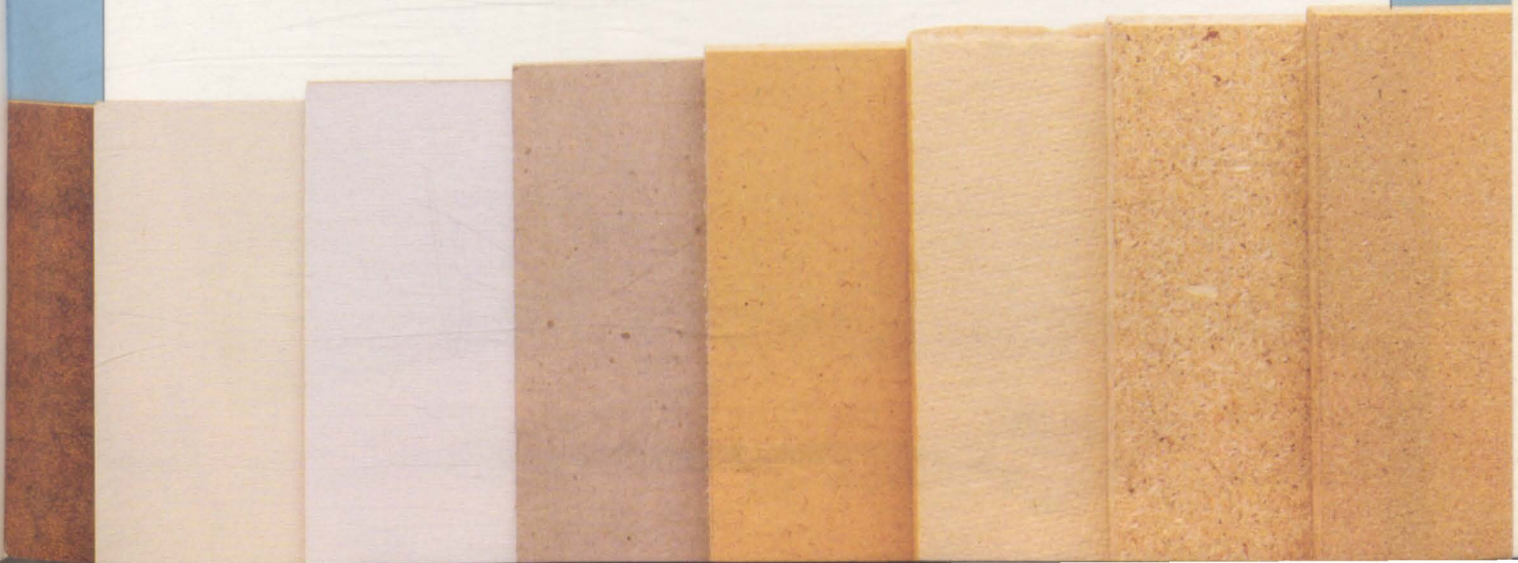
Spanplatten sind von einer Stärke von etwa 12 mm an für den Maler zu gebrauchen. Sie sind daher schwerer als Preßpappen gleichen Formats. Dafür zeichnen sie sich jedoch durch sehr große Festigkeit und Haltbarkeit aus. Ihre Oberfläche ist etwas rauh und sehr saugfähig; sie sollten daher sorgfältig grundiert werden.

Hartfaserplatten eignen sich mit ihrer glatten Oberfläche bestens zum Malen. Sie sind leichter als Spanplatten, jedoch auch ein wenig teurer.

Muß man Platten grundieren?

Holzplatten und holzähnliche Malgründe sollten Sie auf beiden Seiten mit einem Einlaßgrund behandeln, damit das Material gegen Feuchtigkeit geschützt ist. Anschließend können Sie die Seite, auf der Sie malen möchten, wie gewohnt grundieren, damit die Farbe nicht so stark aufgesaugt wird.

Zahlreiche Malgründe bieten sich an, wenn man einmal etwas anderes als Leinwand ausprobieren möchte.



Vorschau auf Heft 41

Um einen Löwen zu malen, unternimmt Graeme Sims keine ausgedehnten Photosafaris in afrikanische Savannen. Er geht einfach in den Zoo und photographiert und skizziert dort seine Modelle; später dann entstehen **IM ATELIER** nach diesen Vorlagen seine reizvollen Tierportraits.
Die Schriftzüge der Textura sind aufragend wie gotische Türme. Wir stellen sie Ihnen in **KALLIGRAPHIE** vor.

Nebel kann eine Landschaft zart und geheimnisvoll einhüllen; hängt er aber in einer düsteren Gasse oder über einem verlassenen Hafengelände, so kommt er uns bedrohlich und unheimlich vor. Wie Sie diese verschiedenen Stimmungen treffend wiedergeben, zeigen wir Ihnen in **ÖLMALEREI**.

Auf den ersten Blick erscheint es verblüffend einfach, eine Vignette herzustellen: Man läßt den Hintergrund frei. Doch so leicht es scheint – man muß doch einiges beachten. In **AQUARELL** geben wir Ihnen dazu wichtige Hinweise.

Klein aber fein: die Miniaturen. Bei dieser Kunstform kommt Ihnen die kurze Trockenzeit von **ACRYL** zugute.

In einer ausführlichen Übung zeigen wir Ihnen, wie Sie diese Vorzüge voll ausnützen können.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 41

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 41

ÖLMALEREI	
Vernebelungskünste	1121
Nebel – „alla prima“	1123
IM ATELIER	
Graeme Sims	1124
SEHEN UND VERSTEHEN	
Bei Lichte besehen	1130
AQUARELL	
Freigestellt	1132
Übung: Vase mit gelben Blumen	1133
SKIZZEN UND STUDIEN	
Mit Muße zum Ziel	1136
ACRYL	
Klein aber fein	1138
Übung: Blauer Falter	1139
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Visionäre Bildersprache	1142
KALLIGRAPHIE	
Die gotische Textura	1144
Versalien der Textura	1145
Das gotische Alphabet	1147
MATERIALKUNDE	
Preisgünstige Malgründe	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 120 00, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

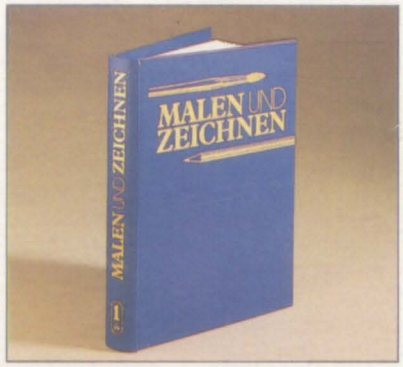
© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 120 00 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Holger Neuhaus, Marita Persian, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Text- und Bildmaterial auf den Seiten:
1121 Roger W. Curtis, Charles Movalli; 1122 Wendon Blake; 1123 Emilie Gruppé, Charles Movalli; 1124–1129 Graeme Sims; 1130 Paul Strisik, Charles Movalli; 1131 Linda Cateura, David A. Leffel; 1132–1135 Charles Reid; 1136 Nick Meglin; 1137 James Gurney, Thomas Kinkade; 1142, 1143 Hereward Lester Cooke; 1144, 1145 Ralph Douglass; 1147 Frederick Wong

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Vernebelungskünste

Nebellandschaften sind eine besondere Herausforderung für den Ölmaler. Sie schulen die Pinseltechnik und belohnen Sie mit Bildern von geheimnisvoller Schönheit.

Wenn Sie eine Nebellandschaft malen wollen, dann ist es besonders wichtig, daß Sie Ihr Motiv genau studieren. Es gibt so viele zarte Nuancen zu entdecken, daß Sie Ihr gesamtes Repertoire der Pinselführung und die unterschiedlichsten Farbmischtechniken einsetzen können.

Die Farbe von Nebel und Dunst ist meist ein kaltes Grau oder Graublau, das die Farben der von ihm verschleierten Gegenstände kälter wirken läßt und zugleich ihre Leuchtkraft dämpft. Sie verwenden daher in einer Nebellandschaft am besten kühle, gedämpfte Farben. Solche Töne mischen Sie, indem Sie eine Farbe durch eine geringe Beigabe ihrer Komplementärfarbe „brechen". Beschränken Sie sich zunächst nur auf die drei Primärfarben, ihre Komplementärfarben sowie Weiß und Schwarz, um allzu intensive „Farbzusammenstöße", die den angestrebten weichen Effekt stören können, auszuschließen.

Auch wenn Sie Farben aufhellen, sollten Sie daran denken, sie gleichzeitig zu dämpfen. Verwenden Sie also ruhig Weiß – zusätzlich jedoch eine Spur der Komplementärfarbe.

Um die Farbigkeit sicher kontrollieren zu können, empfiehlt es sich, auf einer farbigen Grundtönung zu arbeiten. Bei Nebelmotiven lassen sich auf ihr sowohl die Tonwerte als auch die Farbintensität gut einstellen. Am besten, Sie wählen für die Untermalung von Nebellandschaften ein verdünntes Umbra natur. Wenn es in etwa die Farbe von Kartoffelschalen hat, gibt es den perfekten Grundton ab, um die Nebellandschaft darüber zu entwickeln.

Der Nebel beeinflußt auch die Tonwertverteilung in einer Landschaft. Während dunkle Flächen erheblich heller erscheinen, verändern sich die hellen Töne kaum.

Passende Tonwerte

Ein kleines Experiment macht Ihnen das „Nebelphänomen" anschaulich: Legen Sie ein Blatt Pauspapier über ein Photo mit einer normalen Tonwertskala. Das Pauspapier verhält sich optisch wie Nebel – es gleicht Licht und Schatten einander an und läßt die Farben dadurch gedämpfter erscheinen.

Um die richtige Nebelatmosphäre auf der Leinwand wiederzugeben, sollten Sie vor allem die Tonwertkontraste reduzieren. Entscheiden Sie zuerst, ob Sie Tonwerte des hellen, dunklen oder des mittleren Bereiches verwenden wollen, und binden Sie dann alle Farbtöne in eine enge Tonskala ein.

Tip KONTUREN IM NEBEL

Ein wichtiges Merkmal in Nebellandschaften sind die verschwommenen Konturen. Sie können sie durch unterschiedliche Techniken wiedergeben:

- ☐ Stupfen Sie die erste Farbschicht über einen getönten Untergrund: Durch die gebrochene Farbe schimmert die Untermalung hindurch. Übertreiben Sie ruhig die Unbestimmtheit der Formen, doch legen Sie nicht zu viele Töne übereinander. Mehr als ein bis zwei Farbschichten machen die Wirkung wieder zunichte.
- ☐ „Tonken" Sie die Farbe mit Zeitungspapier am Ende der ersten Malsitzung ab.
- ☐ Tragen Sie die Farbe mit dem Malmesser auf, und kratzen Sie den Überschuß wieder herunter.
- ☐ Nutzen Sie die Trockenpinseltechnik, um Ränder und Linien weich erscheinen zu lassen.
- ☐ Malen Sie Formen und Umrisse nicht zu genau.
- ☐ Arbeiten Sie naß-in-naß.

In dieser Küstenlandschaft erzielte Roger W. Curtis die Nebelwirkung hauptsächlich durch eine abschließende dünne Lasur aus Chromoxidgrün feurig und Alizarin-Krapplack. Den Vordergrund klarte er auf, indem er einen Teil der Lasur wieder fortwischte. Dadurch erscheinen die Farben und Formen des Hintergrunds noch verschwommener.

„Winterende" von John Henry Twachtman, Öl auf Leinwand, 56 cm x 76 cm. Im Ausschnitt (oben) wird deutlich, wie locker der Künstler die Farben aufstupfte. Er fängt die neblige Atmosphäre ein, indem er den Untergrund durchschimmern läßt.

National Museum of American Art, Stiftung William T. Evans

Ein weiterer Kniff besteht darin, die Farben heller zu malen, als sie tatsächlich sind. Durch diese Übertreibung erreichen Sie ebenfalls eine weichere Bildwirkung. Behalten Sie dabei die harmonischen Beziehungen der Töne untereinander im Auge, und achten Sie darauf, daß die Tonabstufungen – die Helligkeitsunterschiede zwischen zwei benachbarten Tönen – geringfügig voneinander zu unterscheiden sind.

Nebel – „alla prima“

Mit der direkten Malweise “alla prima“ läßt sich die weiche Anmutung von Nebel sehr gut zur Geltung bringen. Wenn Sie die Farben naß-in-naß verarbeiten, können Sie sie sehr weich ineinander überführen. Dabei ist es grundsätzlich ratsam, mit den mittleren Tönen zu beginnen und die dunklen und hellen Bereiche in die noch nasse Farbe hineinzumalen.

Versuchen Sie ruhig, die Unbestimmtheit von Formen bewußt zu übertreiben. Emile Gruppé zieht ganze Baumgruppen zu jeweils einer Farbfläche zusammen und macht ihre Formunterschiede durch schwache Tonabstufungen kenntlich.

„Nebliger Tag in Vermont“ von Emile Gruppé, Öl auf Leinwand, 64 cm x 76 cm. Ausschnitt unten.

Um einzelne Nebelschwaden einzufügen, trug Gruppé hellere, dicke Farbe auf die Partie des Berggipfels auf. Solange die darunterliegende Farbschicht naß war, konnte er die Farben an den Rändern weich ineinandermalen.

Diese Fläche legte der Künstler in einem mittleren Ton an. Die dunklere Farbe arbeitete er anschließend in die noch nasse Fläche hinein; eine gute Möglichkeit, weiche Übergänge zu erzielen.

Die Umrisse der einzelnen Baumgruppen sind nur durch ganz leichte Tonvariationen gegeneinander abgesetzt; der Nebel läßt keine scharfen Kontraste entstehen.

Graeme Sims

Ein Zoobesuch bereitet nicht nur Vergnügen, er kann auch Anregung geben für nicht alltägliche Gemälde.

„Wer wilde Tiere malen will, muß sich zwangsläufig mit photographischen Vorlagen behelfen; es empfiehlt sich kaum, die Staffelei Auge in Auge mit einem wutschnaubenden Nashorn oder einem ausgehungerten Rudel Löwen aufzubauen. Man muß sich also im Zoo auf Photosafari und Skizzenjagd begeben oder auf Bilder aus Zeitschriften und Büchern zurückgreifen. Ich persönlich ziehe die erste Möglichkeit vor." Graeme Sims zeigt uns einen ganzen Stapel Photos von Löwen. „Nur so bekomme ich eine präzise Vorstellung vom Körper des Tieres, von seinen Bewegungsabläufen und seinen typischen Posen.

Inspirierende Posen

Wenn ich aus meiner Photoausbeute die Auswahl treffe, welches Bild nun die Vorlage für mein Bild abgeben soll, dann spielen zwei Aspekte eine wesentliche Rolle für mich: Zum einen muß die Pose des Tieres mich zu einer Kompositionsidee führen, zum anderen will ich die Augen des Tieres erkennen können. Ich finde, bei Tierbildern sind die Augen

„Im Zoo aufgenommene Photos sind ein guter Ausgangspunkt."

ebenso wichtig wie in einem Portrait, denn ich will auch etwas vom Charakter des Tieres einfangen.

Einer der entscheidenden Momente bei einem Tierportrait ist für mich der Augenblick, in dem ich die Proportionen der einzelnen Körperpartien festlege und die Größenverhältnisse der einzelnen Tiere meines Bildes aufeinander abstimme. In dieser Phase bin ich nämlich oft gezwungen, mehrere Photos zu einem Aquarell zu kombinieren. Weil dabei eine ganze Menge schiefgehen kann, habe ich mir hier eine besondere Methode überlegt, diese Hürde zu nehmen.

Meine ‚Identikit-Methode'

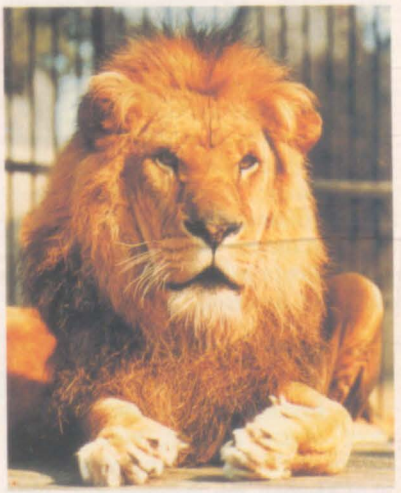
In Anlehnung an die Arbeit von Kriminalbeamten, die aus Photographien von Augen, Nasen und Mündern Phantombilder zusammenbauen, nenne ich mein Kombinationsverfahren ‚Identikit-Methode'. Bei meinem Löwenportrait arbeitete ich mit zwei Photographien. In beiden Aufnahmen fiel das Licht von rechts ein, und die Tiere waren jeweils gleich weit von der Kamera entfernt. Sie erfüllten somit aufs beste die Voraussetzungen, um zu einem Bild kombiniert zu werden.

Von beiden Tieren fertigte ich zunächst auf kleinen Stücken Transparentpapier mit klaren, durchgehenden Tuschestrichen jeweils eine Umrißzeichnung an. Dann legte ich die beiden Zeichnungen übereinander und verschob sie solange gegen-

Tip

STUDIEN MIT DER KAMERA

„Wenn ich Tiere im Zoo photographiere, dann versuche ich, so nahe wie möglich an sie heranzukommen. Selbstverständlich kann ich nicht in die Käfige und Gehege klettern: Ein Teleobjektiv bringt die gewünschte Nähe.
Bevor Sie Ihre Photos schießen, sollten Sie sich die Zeit nehmen, die Bewegungsabläufe der Tiere genau zu studieren. Und scheuen Sie sich nicht, Photoserien zu fertigen. Meiner Erfahrung nach ist es gut, mehrere Bilder als Vorlage zu haben. Darüber hinaus fertige ich Bleistiftskizzen, um in ihnen Bewegungsabläufe und Details festzuhalten."



„Wenn das Licht stimmt, kann man Photos gut kombinieren."

einander, bis ich die ideale Komposition gefunden hatte. Die Tatzen der Löwen nutzte ich dabei als verbindendes Element. Schließlich klebte ich die Papiere zusammen und übertrug die Umrisse im gewünschten Größenverhältnis auf Aquarellpapier.

Um stimmige Proportionen zu erzielen, zeichnete ich mit feinen Linien ein Raster auf die Transparentpapiere und in in größerem Maßstab auf den Aquarellblock, damit ich alle Elemente Karo für Karo möglichst genau übertragen konnte. Die so entstandene zarte Bleistiftzeichnung diente mir nun als Grundlage für mein Aquarell.

Der erste Farbauftrag

Für eine erste farbliche Orientierung brachte ich zuallererst eine ganz blasse Schicht von chinesischem Weiß und Neapelgelb mit einem flachen 8mm-Pinsel auf. Nun ließ ich das Motiv noch einmal intensiv auf mich wirken. Es war schon spät geworden, und so beschloß ich, den Farbauftrag über Nacht trocknen zu lassen. Solche Unterbrechungen der Arbeit sind für mich wichtig, um neue Gestaltungsideen zu entwickeln. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß ich bessere Ergebnisse erziele, wenn ich mir Pausen gönne und mir viel Zeit für die Ausführung nehme.

Augen, Nase und Maul

Am nächsten Morgen widmete ich mich zunächst den dunklen Partien, um die Charakteristik der Gesichtszüge festzulegen. Die Augenhöhlen, die Nasenlöcher und das Maul malte ich in einer Mischung aus Lampenschwarz und Vandyckbraun mit einem runden Zobelpinsel Nr. 1, denn ich verwende stets sehr große Sorgfalt auf Details, die den Gesichtsausdruck entscheidend bestimmen. Ich studiere darum bei jedem Tier vor allem die Form der Augen und zeichne sie mit feinen Linien vor. Die Pupillen der Löwen erarbeitete ich mit verdünntem Lampenschwarz und sparte die Glanzlichter dabei aus. Den passenden Ton für die Iris fand ich mit einer Mischung aus Hellrot und etwas Kadmiumgelb.

„Die Studie in einem frühen Stadium: Die ersten Lasuraufträge vermitteln bereits die wichtigsten Formen."

DECKWEISS

„Deckweiß ist von dicker Konsistenz und sehr viel stärker als Aquarellfarben. Ich benutze es vor allem, weil man damit auch kräftige Farben übermalen kann, ohne daß es seine Reinheit verliert."

Fell und Mähne

Mit einem 8mm-Pinsel und einer schwachen Lösung aus Kadmiumgelb legte ich die Untermalung für die großen Farbflächen an. Die Textur des Fells wollte ich später ins

Spiel bringen. Wichtig war zunächst die Farbstimmung. Das Gesicht der Löwin präzisierte ich wirkungsvoll mit einer trockenen Mischung aus Neapelgelb, Vandyckbraun, Kadmiumgelb und Hellrot. Hier mußte ich jedoch die Striche kurz und prägnant führen.

Details bei Augen und Nase

Nun konzentrierte ich mich ganz auf die Gesichtszüge der Löwin. Die Iris ist um die Pupille herum und unter dem Lid deutlich dunkler. Ein dunkles Braun half mir weiter. Für die tiefen Partien unter den Augen konnte ich wieder mit einer Mischung aus Lampenschwarz und Vandyckbraun arbeiten. Die Glanzlichter malte ich mit Deckweiß und einer Spur Cölinblau, eine Mischung, die sich bei braunen Augen stets bewährt. Die untere Rundung der Augen betonte ich mit einem feinen Strich Kadmiumgelb, während ich das Augenlid mit einem kräftigen schwarz-braunen Strich hervorhob.

Bei den Augen der Löwin verwandte ich ähnliche Farben, wählte die einzelnen Töne jedoch etwas kräftiger. Hier kann man den großen Vorteil von Aquarellfarben voll ausspielen, indem man die Farbintensität stufenweise entwickelt.

Die Nase malte ich mit einem schwachen Rosa, das ich mir aus Hellrot, chinesischem Weiß und ein wenig Gelb mischte. Nachdem der Auftrag getrocknet war, fügte ich mit einer wäßrigen Lösung aus Lampenschwarz und Cölinblau die dunklen Flecken an der Nasenspitze hinzu.

Um dem Körper der Löwin Form zu geben, brachte ich in der Trokkenpinseltechnik eine Mischung aus Vandyckbraun, Kadmiumgelb dunkel und Hellrot auf die Flanke und die Vorderpranken auf. Mit einer kräftigeren Mischung aus diesen Farben konnte ich auch die im Schatten liegenden Körperteile des Löwen gestalten.

Meine Absicht ist, Motive so darzustellen, als seien sie bis ins kleinste Detail ausgearbeitet. Die Mähne des Löwen vermittelt beispielsweise den Eindruck, als sei jedes Haar einzeln gemalt. In Wirklichkeit aber habe ich diesen Effekt mit Hilfe eines kleinen Kunstgriffs, durch kon-

Tip

EINE GUTE TESTMETHODE

„Wenn Sie ein weißes Blatt Schreibpapier über der Vorzeichnung befestigen, können Sie es als Testfläche für Ihre Mischungen benutzen. Ich probiere auf diese Weise die Farbintensität, die Feinheit des Pinselstrichs und die Konsistenz eines Farbauftrags aus. Arbeiten Sie sich am besten von schwachen zu intensiven Farbaufträgen vor."

„Die fertige Studie erweckt den Eindruck, als sei jedes Haar des Löwenfells einzeln gemalt."

trastierende Farben, erzielt: Helle Farbflächen werden von dunklen Strichen überlagert. Bei den Tatzen habe ich nach derselben Methode Lampenschwarz, Cölinblau und chinesisches Weiß verwendet, während die Barthaare, genau wie die Glanzlichter in den Augen, mit Deckweiß gemalt sind. Die hellen Partien im Fell bestehen aus einer Mischung Deckweiß und Kadmiumgelb.

Einfache Variationen

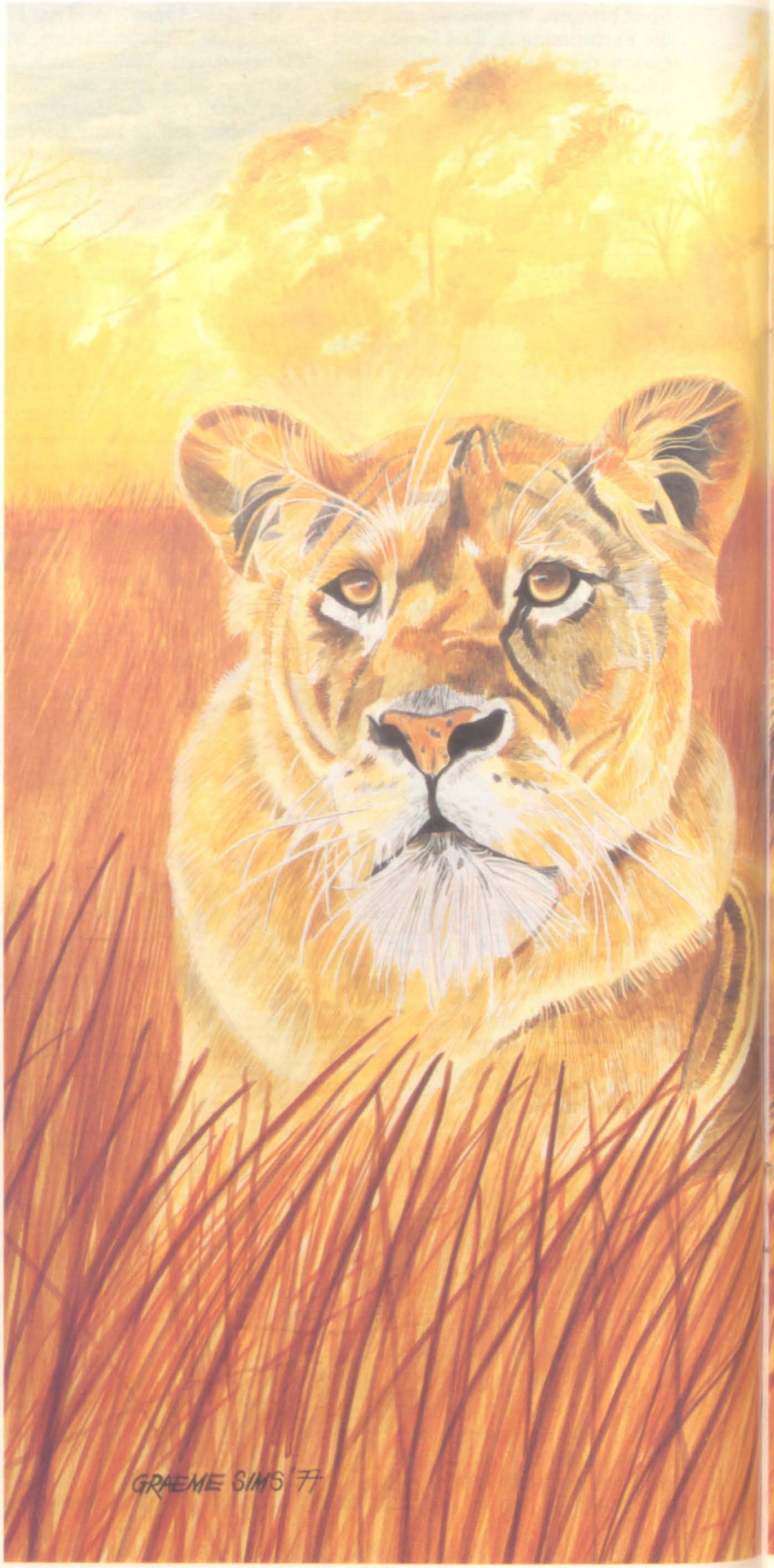
Mein Aquarell ‚Afrikanische Abenddämmerung' beruht auf denselben Vorlagen, die ich schon für meine Löwenstudie benutzt hatte. Ich habe die Transparentpapierskizze der Löwin einfach spiegelverkehrt benutzt und die beiden Vorlagen erneut überlagert. Und ich habe die Komposition mit einer afrikanischen Landschaft angereichert.

Die Arbeit an diesem Gemälde hat mich einige Monate harter Arbeit gekostet. Wenn Sie das Bild einmal unter die Lupe nehmen, können Sie erkennen, mit welch großer Sorgfalt ich die kontrastierenden Pinselstriche gemalt habe und daß sich viele Lasuren überlagern, etwa um den Augen noch mehr Ausdruckskraft zu geben.

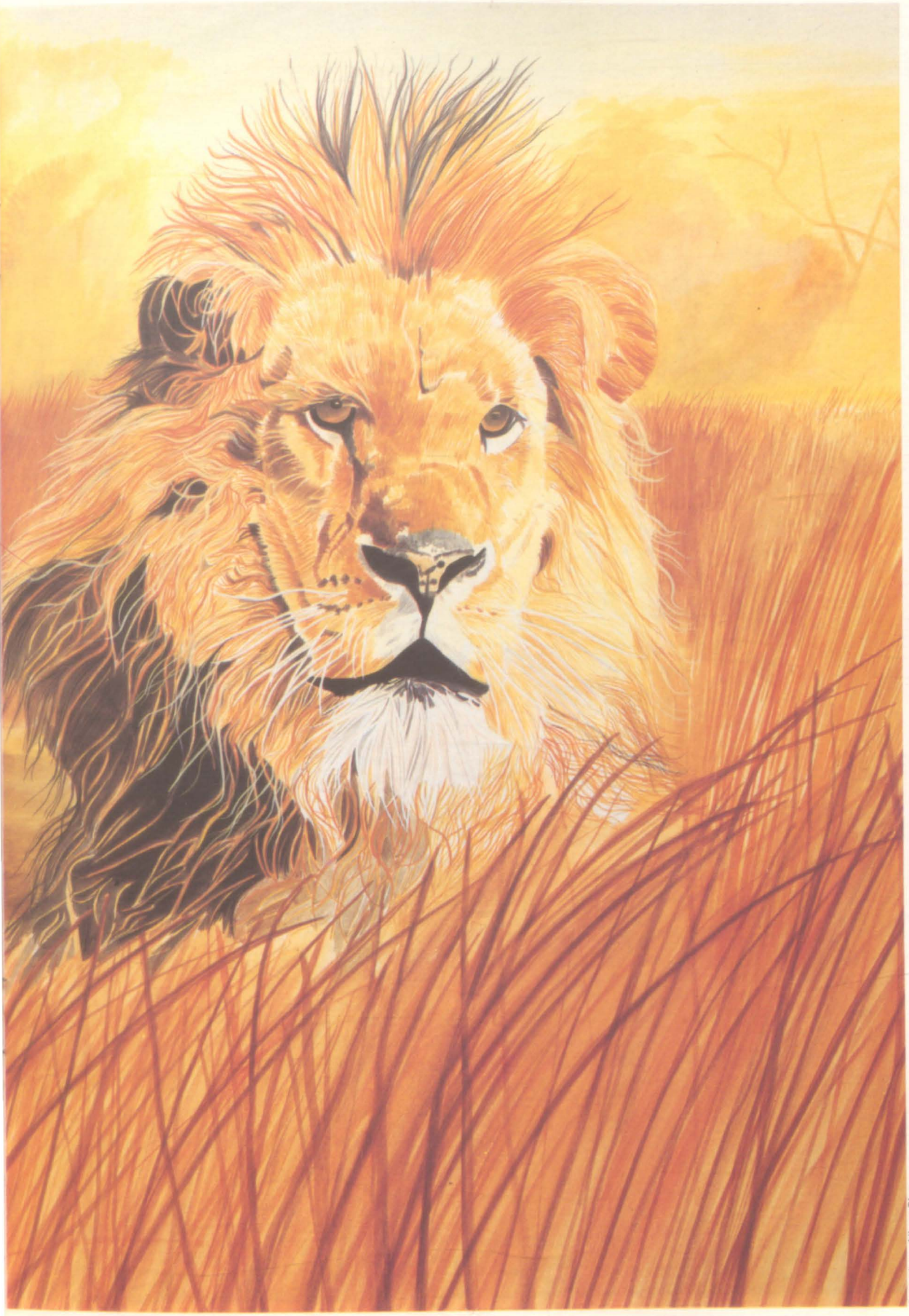
Weil alle für die Löwen verwendeten Farben sehr eng miteinander verwandt sind, ist es unerläßlich, kontrastierende Akzente zu setzen. Der Himmel bietet sich für diese Aufgabe an. Er setzt sich aus einer Vielzahl von Farbaufträgen zusammen, die ich mir sehr sorgfältig überlegte, während ich sie Schicht für Schicht trocknen ließ. Die Bäume im Hintergrund deutete ich nur schemenhaft an, damit sich die Löwen im Vordergrund deutlich gegen sie abheben.

Das Gras malte ich mit kräftigen Pinselstrichen, und ich gab einzelnen Gräsern eine leicht geneigte Form, um mit sanftem Wind, der über die Steppe weht, Atmosphäre ins Bild zu bringen. Außerdem entsteht so ein effektvoller Gegensatz zur aufrechten Haltung der beiden Löwen.

Ich bin mit diesem Aquarell sehr zufrieden, denn ich habe genau die Atmosphäre geschaffen, die ich mir für eine afrikanische Abenddämmerung vorstelle. Ich kann mich gut daran erinnern, wie hart ich an diesem Bild gearbeitet habe, und wenn mich dieses Motiv nicht so gefesselt hätte, ich glaube, ich hätte das Handtuch geworfen."



„Afrikanische Abenddämmerung" von Graeme Sims, 1977, Aquarell, 100 cm x 75 cm.



Sammlung Alison Sims

Sammlung Alison Sims

Bei Lichte besehen

Mit etwas kompositorischem Geschick rücken Sie jedes Motiv ins rechte Licht: durch rhythmische Strukturierung oder starke Kontraste.

„Brandung bei Eagle Point" von Paul Strisik, Öl auf Leinwand, 30 cm x 41 cm. Der Künstler kontrastiert Licht und dunkle Partien und erzielt so eine lebhafte Komposition.

Dem Licht kommt in vielen Bildkompositionen eine wichtige Aufgabe zu. Es lohnt sich daher, eingehend zu überlegen, wie man es kompositorisch nutzt. Schon mit den Mustern, die das Licht hervorbringt, kann man visuelle Rhythmen schaffen, die den Blick des Betrachters sicher durchs Bild führen.

Ein gutes Beispiel dafür ist David Leffels Gemälde „Vergänglichkeit": Die Lichtmuster auf dem Krug und der flachen Schale sorgen dafür, daß der Blick zwischen diesen hellen Polen geradezu oszilliert und auf das Silberblatt gelenkt wird.

Sie können mit Lichtmustern aber auch eine Bildkomposition ausbalancieren. Große dunkle Partien lassen sich schon mit wenigen Lichtstrahlen aufbrechen.

Indem Sie Lichtflächen gegen Dunkelbereiche setzen, strukturieren Sie nicht nur die Komposition. Sie sorgen auch dafür, daß durch den Gegensatz Vitalität entsteht.

Keine Komplikationen

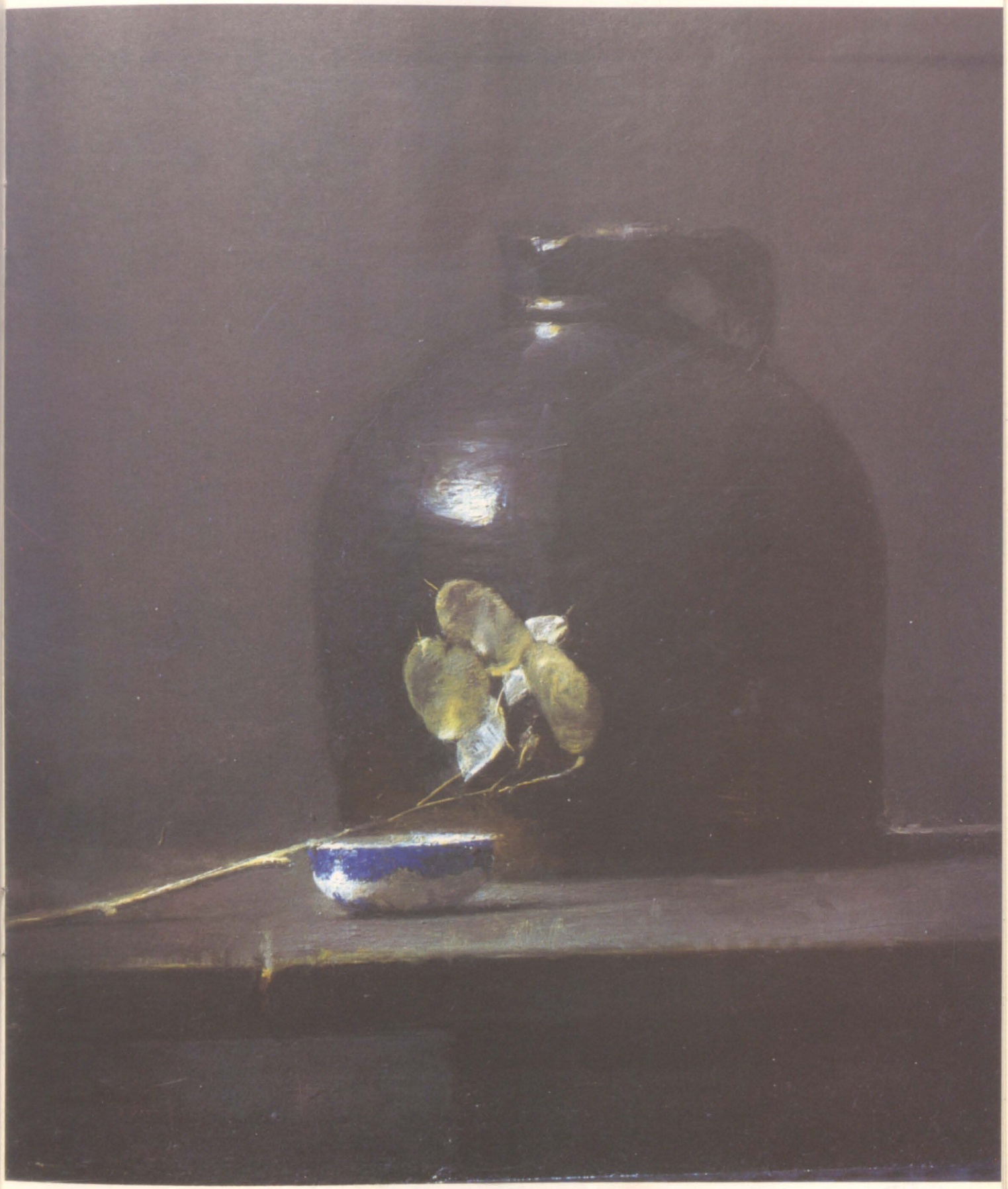
Um die kompositorischen Möglichkeiten des Lichts effektiv zu nutzen, sollten Sie versuchen, den Lichteinfall möglichst klar zu halten. Weisen Sie dem Licht nur eine Aufgabe zu, denn sonst geraten Sie unweigerlich in Gefahr, sich in Widersprüchen zu verlieren.

Tip

DAS DUNKLE VERTIEFEN

Auch erfahrenen Künstlern gelingt es nicht immer, das Licht auf Anhieb leuchtend hell erscheinen zu lassen. Sie lösen das Problem, indem sie die Dunkelbereiche des Bildes noch weiter vertiefen. Erst durch den Gegensatz von Hell und Dunkel wird die Intensität des Lichts spürbar, und seine Kraft kann sich entfalten.

„Vergänglichkeit" von David Leffel, Öl auf Maltafel, 30 cm x 37 cm.



Freigestellt

Ein Motiv kann dadurch an Aussagekraft gewinnen, daß Sie den Hintergrund weiß belassen.

Portraitphotos, auf denen man die Person vor einem diffus auslaufenden Hintergrund abbildete, waren um die Jahrhundertwende sehr beliebt. Sie wurden Vignetten genannt. Eine vignettenhafte Wirkung, die das Motiv klar hervorhebt, können Sie in der Aquarellmalerei erzielen, indem Sie den Hintergrund weiß belassen.

Ein gelungenes, im Stil der Vignetten gemaltes Bild zeichnet sich vor allem dadurch aus, daß auch innerhalb des Motivs weite Bereiche ohne Farbauftrag bleiben und Details nur angedeutet sind. So entsteht – gleich ob in Stilleben oder Portraits – ein Wechselspiel zwischen bemalten und freien Partien, das die Phantasie des Betrachters in hohem Maße anregen kann.

„Judith in San Antonio" von Charles Reid, Aquarell, 57 cm x 76 cm. Auch innerhalb des Motivs läßt der Künstler weißes Papier stehen. So entsteht zwischen bemalten und ausgesparten Partien ein reizvolles Spannungsverhältnis.

Übung: Vase mit gelben Blumen

In seinem Aquarell geht es Charles Reid darum, die ungewöhnlichen Formen exotischer Blumen zu thematisieren. Er stellt sie daher vor einem weißen Hintergrund frei.

1. Die erste Blüte

Der Künstler legt die Komposition und die Form der Blüten in einer einfachen Umrißzeichnung fest.

Wenn Sie mit einem Rundpinsel Nr. 8 eine recht kräftige Lösung aus Kadmiumgelb mittel aufnehmen, können Sie die Blüten in einem Pinselstrich malen. Führen Sie den Pinsel mit abnehmendem Druck von der Kelchöffnung zum Blütenansatz, und lassen Sie den Strich nach unten hin zart auslaufen. Ein Spritzer Kadmiumorange, der mit dem Farbauftrag der Blüte naß-in-naß verläuft, gibt dem Kelch eine Andeutung von Plastizität.

Für den Stiel und das Blatt mischen Sie Kadmiumgelb und etwas Cölinblau naß-in-naß.

1

2

2. Schattenseiten

Mit verdünnten Mischungen aus Cölinblau, Kadmiumgelb mittel und etwas Krapplack dunkel können Sie den leichten Schatten auf der Vase wiedergeben. Für die kleine Schale neben der Vase fügen Sie Ihren Mischungen zusätzlich Cölinblau und Krapplack hinzu.

Rechts von der Schale ist der Schatten merklich kälter und dunkler. Um diesen Bereich farblich zu erfassen, geben Sie Ihren Mischungen Ultramarinblau hinzu.

Auch die Unterlage von Vase und Schale weist auf ihrer rechten Seite eine Schattenpartie auf. Für sie verwendet der Künstler Krapplack dunkel, Cölinblau, Ultramarinblau und Kadmiumgelb, jedoch mischt er diese Farben nicht auf der Palette: Er trägt die Farben naß-in-naß auf, weil diese Vorgehensweise schillernde Töne hervorbringt.

Mit derselben Farbkombination und einem Pinsel Nr. 6 können Sie auch den rotbläulichen Schatten auf der linken Seite der Vase formen.

3

3. Weitere Details

Um der Schale Gestalt zu geben, führt der Künstler ihre Innenseite mit Krapplack dunkel, Lichter Ocker und Ultramarinblau aus. Den oberen Rand beläßt er weiß. Indem Sie den weißen Flächen schwungvolle und abwechslungsreiche Formen geben, schaffen Sie eine kompositorische Verbindung zu den Blumen und sorgen gleichzeitig dafür, daß die Schale nicht starr wirkt.

Um die dritte Lilienblüte in die Komposition einzufügen, beginnen Sie am besten mit ihren schattigen Partien. Siena natur und Kadmiumgelb mittel sind für sie passende Farben. Halten Sie die Umrisse der Blüte klar und einfach, damit die üppigen Blütenformen vor dem weißen Hintergrund ihre volle Ausdruckskraft entfalten können.

4

4. Weitere Ausarbeitung

Stark verdünntes Kadmiumgelb, das Sie zur lebhaften Wirkung ungleichmäßig auftragen sollten, gibt die hellen Partien der Blüte wieder. Wenn dieser Farbauftrag leicht angetrocknet ist, können Sie einige Blätter mit Kadmiumgelb, Cölinblau und Ultramarin einfügen. Sollten Sie den Eindruck haben, daß die Blätter an einigen Stellen zu dunkel sind, um farbliche Ausgewogenheit entstehen zu lassen, nehmen Sie einfach mit einem Tuch wieder etwas Farbe fort.

Sobald der Farbauftrag für die Blätter getrocknet ist, können Sie ihre schattigen Partien mit einer dunkleren Version der grünen Mischung vertiefen.

5

5. Gleichgewicht schaffen

Einige grüne Blätter runden das Aquarell ab. Ziehen Sie die Farbe von der Spitze der Blätter mit einem Strich nach unten. Die rechte Blatthälfte wird mit einer helleren Grünmischung abgesetzt. Indem Sie zwischen den Grüntönen einen schmalen weißen Streifen stehenlassen, deuten Sie die Ader des Blattes an.

Eine dunkle Blüte auf der linken Seite, die Sie in einer Mischung aus Kadmiumgelb, Siena natur und Kadmiumorange malen können, gibt dem Bild Halt. Eine hellere Blüte darunter schafft die Verbindung zur Vase und balanciert die Komposition aus.

WAS SIE BRAUCHEN

- Glattes Aquarellpapier
- Rundpinsel Nr. 6 und Nr. 8
- Kadmiumgelb mittel, Kadmiumorange, Cölinblau, Krapplack dunkel, Ultramarinblau, Lichter Ocker und Siena natur.

„Bäume im Wind" von Noel Sickles, Bleistift auf Skizzenpapier, 16 cm x 20 cm.

Mit Muße zum Ziel

Ruhe und Entspannung sind für eine gute Skizze oft viel wichtiger als teures Zeichengerät.

Viele Menschen verbringen ihre freien Stunden gerne in Parks oder auf dem Land, um direkt in der Natur zu zeichnen. Der Grund dafür ist einfach: Wenn sie ein ruhiges Plätzchen gefunden haben, kommen sie auch selbst zur Ruhe. Die Sorgen des Alltags können sie hier für eine Weile hinter sich lassen. Hier finden sie auch Muße, um kreativ zu arbeiten: Neue Ideen kommen oftmals wie von selbst, und niemand ist weit und breit, der einem mit ungebetener Kritik das Künstlerleben schwermachen könnte.

Wenn Sie Lust haben auszuprobieren, ob Ihnen diese Art zu skizzieren gefällt, dann brauchen Sie sich keine großen Umstände zu machen. Weit mehr als auf das Zeichenwerkzeug kommt es darauf an, daß Sie sich auf die Natur einlassen. Erwarten Sie nicht, daß sich eine Landschaft gleich auf Anhieb Ihrem künstlerischen Blick erschließt. Setzen Sie sich nicht selber unter Druck. Schauen Sie sich die Gegend lieber ganz unbefangen an. Ganz von selbst rücken Dinge in den Mittelpunkt Ihres Interesses, die Sie anfänglich kaum wahrgenommen haben. Die Aufmerksamkeit fürs Detail wird Ihnen ebenso zahlreiche Motive liefern wie der weite Blick über die Landschaft.

Eindrücke sammeln

Fast alles, was Ihre Neugier weckt oder irgendwie ein genaueres Hinsehen wert zu sein scheint, lohnt sich auch zu zeichnen. Versuchen Sie ruhig einmal, jeder Idee, die Ihnen kommt, nachzugeben. Eine einzige ungewöhnliche, treffende Skizze entschädigt für viele weniger gelungene Versuche.

Als Noel Sickles auf einem längeren Spaziergang eine Baumgruppe mit windzerzausten Zweigen entdeckte, hatte er nur sein Skizzenbuch und einen stumpfen Bleistift in der Tasche. Trotz dieses „armseligen" Materials gelang ihm eine dynamische Bewegungsstudie. Es ist beachtlich, welche Energie von seiner Skizze ausgeht. Vielleicht ist seine Zeichnung vor allem deshalb so überzeugend, weil er alle Nuancen nur mit dem Bleistift hervorbringen mußte.

Es ist deutlich zu spüren, wie sehr sich der Künstler auf sein Motiv einließ: Die kurzen Striche für das Laub und die hier und da durchscheinenden sicher gesetzten Äste sprechen in einer klaren Sprache vom großartigen Einfühlungsvermögen des Zeichners.

Personifizierte Natur

Ein weiteres Beispiel dafür, wieviel Möglichkeiten in einer einfachen Skizze stecken, zeigt Thomas Kinkades „Baum und Busch". Über einen Verwaschauftrag aus elfenbeinschwarzer Aquarellfarbe setzte er lebhafte Pinselstriche, mit denen er Blätter, Nadeln und Felsen andeutet. Mit dem Pinselstiel kratzte er helle Grashalme aus der Farbe heraus. Das Ergebnis ist ein dramatisches Bild, in dem Busch und Baum fast wie menschliche Charaktere portraitiert sind.

„Baum und Busch" von Thomas Kinkade, Aquarell auf Zeichenkarton, 37 cm x 50 cm.

Klein aber fein

Die Miniaturmalerei war früher eine weit verbreitete Kunstform; heute gibt es nur noch wenige Künstler, die mit Geduld und feinsten Pinseln zierliche Bilder zaubern. Entdecken Sie die kleinen Kostbarkeiten für sich.

Zu ihrer Blütezeit wurden Miniaturen in Öl oder Aquarell gemalt; heute jedoch ziehen es viele Künstler vor, mit Acrylfarben zu arbeiten, die sie vor allem wegen ihrer kurzen Trockenzeit schätzen. Darüber hinaus bietet Acryl ihnen die Vorzüge vielfältiger Auftragsmöglichkeiten – von deckend bis transparent. Die Farben lassen sich außerordentlich gut kontrollieren und erlauben einen schichtweisen Bildaufbau.

Ob Sie sich nun für Öl- oder Acrylfarben entscheiden: Überfordern Sie sich nicht mit einem zu miniaturisierten Bildformat. Eine quadratische Tafel von 15 cm Seitenlänge ist fürs erste genau richtig.

Stark texturierter Malgrund wirkt bei solch kleinen Formaten meistens unangemessen. Arbeiten Sie darum am besten auf Holz oder auf Leinwand von sehr feiner Webqualität.

„Kleiner Fuchs im Brombeerstrauch" von Richart Tratt, Acryl auf Malbrett, 15 cm x 15 cm.

1

2

Übung: Blauer Falter

Richard Tratt wählte für unseren Ausflug in die Miniaturmalerei ein passendes Motiv: einen zarten blauen Falter auf einem Getreidehalm. Er malt das Tier so detailliert, daß man sogar erkennen kann, welcher Falter hier als Motiv diente: ein Thymianheidenbläuling.

Während die Ornamente der Schmetterlingsflügel feine Detailarbeit erfordern, bleibt der Hintergrund auf der Miniatur eher schemenhaft. Der Falter rückt so ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

1. Der Hintergrund

Tratt tönt die Malfläche in einem ersten Arbeitsschritt mit Umbra gebrannt. Er trägt die Farbe mit einem flachen Borstenpinsel Nr. 4 auf. Sobald sie getrocknet ist, können Sie mit großzügig kreisenden Pinselbewegungen Siena gebrannt so darüberbringen, daß die Untermalung noch durchschimmert. So geben Sie dem Hintergrund Tiefe.

Nachdem er Siena natur mit etwas Weiß aufgehellt hat, deutet der Künstler mit einem feinen Pinsel Nr. 2 die Kornhalme und Ähren an.

2. Der Falter

Für den Falter verrühren Sie am besten Kobaltblau, Weiß und etwas Umbra natur zu einer geschmeidigen Farbmischung. Um die zarten Details gut herausarbeiten zu können, sollte die Farbe nicht zu dick sein.

Mit diesem Farbton können Sie den Falter – zunächst nur in Gestalt zweier Flügelpaare – in den Bildvordergrund setzen. Um schon mit den Farben einen Eindruck von Körperhaftigkeit zu erwecken, hellen Sie den Ton des vorderen Flügels mit etwas zusätzlichem Weiß ein wenig auf.

WAS SIE BRAUCHEN

- Eine fein texturierte Maltafel, ca. 15 cm x 15 cm
- einen flachen Borstenpinsel Nr. 4, Rundpinsel der Größen Nr. 2, Nr. 0 und Nr. 00
- Acrylfarben: Umbra gebrannt, Siena natur, Lichter Ocker, Kobaltblau, Siena gebrannt, Umbra natur, Weiß.

3. Zarte Grundgestalt

Die spinnwebfeinen Adern der Schmetterlingsflügel und die zarten Flügelkonturen malt der Künstler mit einem Pinsel Nr. 0 und einer dünnflüssigen Mischung aus Umbra gebrannt, Kobaltblau und einer Spur Weiß. Mit derselben Mischung gibt er dem Schmetterlingskörper seinen Grundton.

3

4. Die Flügelmusterung

Nun liegt die Grundgestalt des Schmetterlings fest, und Sie können damit beginnen, die dunklen Ornamente in die Schmetterlingsflügel hineinzuarbeiten. Das Grundmuster besteht aus einer einfachen Anordnung kleiner Ellipsen, die Sie ganz leicht mit dem Pinsel Nr. 0 auftupfen können.

Auf den ersten Blick wirken die Punkte nahezu schwarz. Tatsächlich handelt es sich jedoch um einen Mischton aus Umbra gebrannt und Kobaltblau. Für die hellen Bänder auf den Flügelrändern wandelt Tratt diese Mischung mit etwas Weiß ab.

Weil der vordere Flügel mehr Licht fängt, hellen Sie die Mischung hier noch weiter auf.

4

5

5. Verfeinerung

Für den nächsten Arbeitsschritt benötigen Sie den sehr feinen Pinsel Nr. 00. Der Schmetterlingsflügel besteht eigentlich aus unzähligen Schuppen. Um diese ungemein zarte Textur zu erfassen, mischen Sie Weiß mit wenig Lichter Ocker und säumen das Flügelpaar mit winzigen, federleichten Pinselstrichen.

Auf der Innenseite des Bandes können Sie in der gleichen Weise eine Mischung Umbra und Kobaltblau aufbringen. Schon entsteht ein Eindruck von der typischen Beschaffenheit des Flügels.

Die zarten Fühler des Falters werden mit dem dunklen Ton aus Umbra gebrannt und Kobaltblau gestaltet. Ihre einzelnen Glieder setzen Sie am besten mit einer Mischung aus Weiß und Lichter Ocker voneinander ab.

Das Korn im Hintergrund gewinnt seine Plastizität durch dunkle Schatten, die Sie mit einem flachen Borstenpinsel Nr. 4 in Umbra natur auftragen.

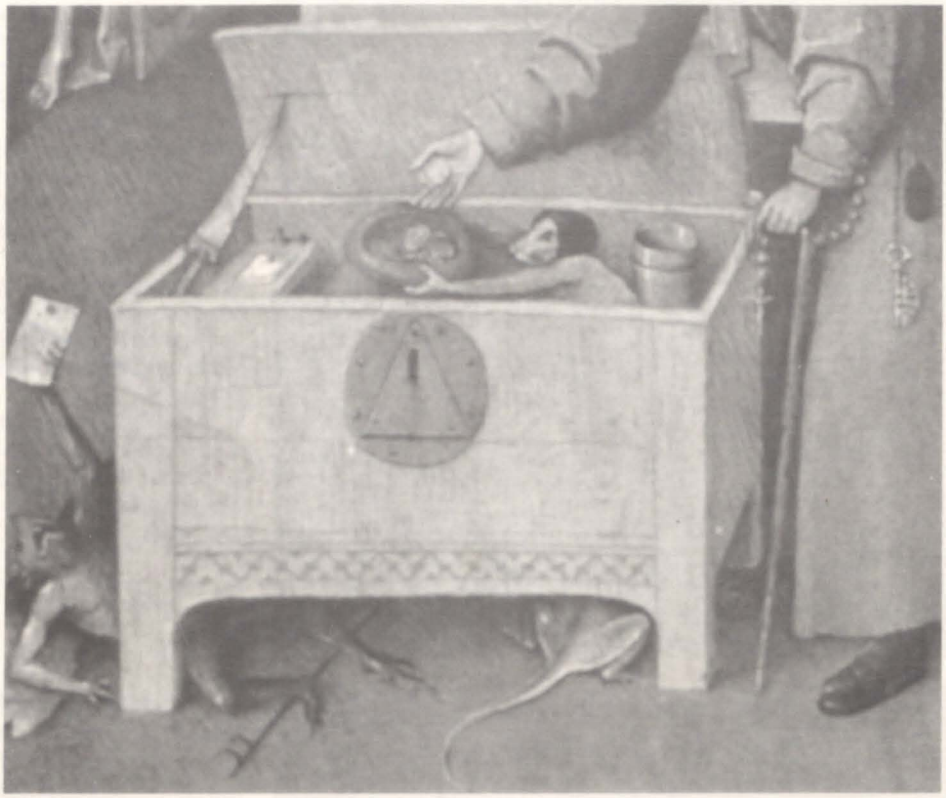
6

6. Hintergrundarbeit

Damit der Hintergrund nicht zu trist erscheint, setzt der Künstler mit einer unverdünnten Mischung aus Weiß und Siena natur Schlaglichter auf Halme und Ähren. Er arbeitet hierbei mit gröberen Pinselstrichen, um den Hintergrund mit den Kornhalmen durch Unschärfe zurücktreten zu lassen und zu verhindern, daß er mit dem Hauptmotiv zu stark konkurriert. Der Schmetterling kommt so mit all seinen Details zur Geltung.

Visionäre Bildersprache

Indem er das Böse, den Tod, die Versuchung in seinen Bildern personifiziert, schafft Hieronymus Bosch eine dämonische Bilderwelt, die den Betrachter ganz unmittelbar berührt.



Zu den faszinierendsten und bedeutensten Beispielen symbolistischer Darstellungskunst gehören die Bilder des Niederländers Hieronymus Bosch, 1450(?)–1516. Seine Werke vermitteln auf eindringliche Weise ein Bild der Welt, das – fernab jeglicher Idealisierung – die Schattenseiten menschlichen Daseins ins Zentrum der Betrachtung rückt.

Angst, Not, Verzweiflung und Versuchung sind die Themen, die Bosch künstlerisch überzeugend zu verbildlichen verstand. In seiner traumatischen Bilderwelt ist der Mensch nur ein hohles, fremdbeherrschtes Wesen, mit dem dämonische Mächte in Gestalt absonderlicher, grotesker Figuren ihr Unwesen treiben.

Seine Darstellungen leben von einer fesselnden Vielfalt verschlüsselter Botschaften. Alle Ausdrucksmittel seiner mysteriösen Allegorien sind sorgfältigst aufeinander abgestimmt, ob Komposition, Malweise oder Farben. Bosch war ein Meister der Lasurmalerei, die er bis zur Perfektion beherrschte.

Während er in seinen früheren Werken kräftige Farbakzente setzte, wählte er in seiner späteren Phase vorwiegend helle Farbtöne, die fast unterschiedslos ineinander überzugehen scheinen und die seine überaus gespenstischen Szenen in ein noch fahleres und unwirklicheres Licht tauchen.

Höllische Geschöpfe

„Der Tod und der Geizhals" ist eines der Werke von Bosch, die seine visionäre Vorstellungskraft und seine großartige Malkunst beispielhaft vermitteln. Die Symbolik dieses Motivs ist schnell und eindeutig nachvollziehbar: Der nur in den materiellen Werten des Lebens verhaftende Geizhals erstarrt vor Entsetzen, als plötzlich der Tod vor sein Angesicht tritt. Respektlos hat sich das Böse, in Gestalt höllischer Kreaturen, bereits seiner Güter bemächtigt, die er in der Truhe zu seinen Füßen (s. Ausschnitt) gehortet hat. Seine innere Zerissenheit und vielleicht sein Schicksal symbolisieren der beschwörende Engel an seiner Seite und der fratzenhafte Gnom, der ihn mit einem prallgefüllten Beutel noch einmal in Versuchung führt.

Wenn uns diese Bilderwelt heute auch fremd und antiquiert erscheinen mag, wir können uns vorstellen, wie eindrücklich sie auf die Zeitgenossen des Künstlers gewirkt haben muß. Sicher würde heute jemand, der auf allegorische Weise malt, andere Bilder finden: ein menschenfressendes Auto für den Geschwindigkeitswahn etwa. Was jedoch die Entfaltung der Phantasie betrifft, kann ein Künstler auch heute noch von Bosch lernen, dessen Bilder zu sprechen scheinen.

National Gallery of Art, Washington D. C., Sammlung Samuel H. Kress

„Der Tod und der Geizhals" von Hieronymus Bosch, 92 cm x 30 cm.

Die gotische Textura

Die gotische Schrift entwickelte sich im Mittelalter und erreichte ihre Blütezeit im 15. Jahrhundert mit der „Textura". In ihr spiegelt sich der Stil der in dieser Zeit vorherrschenden Architektur.

Vermutlich verdankt die Textura, die international auch als „blackletter" bekannt ist, ihre Entstehung der Knappheit an Pergament. Statt breit auseinandergezogener Schriftzeilen rückt in der Zeit der Gotik die Schrift eng zusammen. Durch die variable Gestaltung der Wort- und Buchstabenabstände gelang es überdies, gleichlange Zeilen zu schaffen und somit eine möglichst große Textmenge auf relativ kleiner Fläche unterzubringen.

Auch wenn die Buchstaben auf den ersten Blick kompliziert konstruiert erscheinen, läßt sich die gotische Textura überraschenderweise schnell schreiben. Die Binnenflächen und Buchstabenabstände sind relativ schmal und gleichmäßig und lassen sich gut ausgleichen, so daß Hand und Auge schnell einen sicheren Schreibrhythmus finden.

Die breiten Striche und die dicht beieinander stehenden Buchstaben lassen die Textura oft sehr dunkel und massiv erscheinen. Eine Textseite in dieser Schrift gleicht häufig einem Gitter oder Gewebe; daher stammt auch der Name Textura.

Ausführung der Lettern

Zum Schreiben benötigen Sie eine Bandzugfeder. Sie wird in einem Winkel von 30 Grad zur Zeilenlinie gehalten.

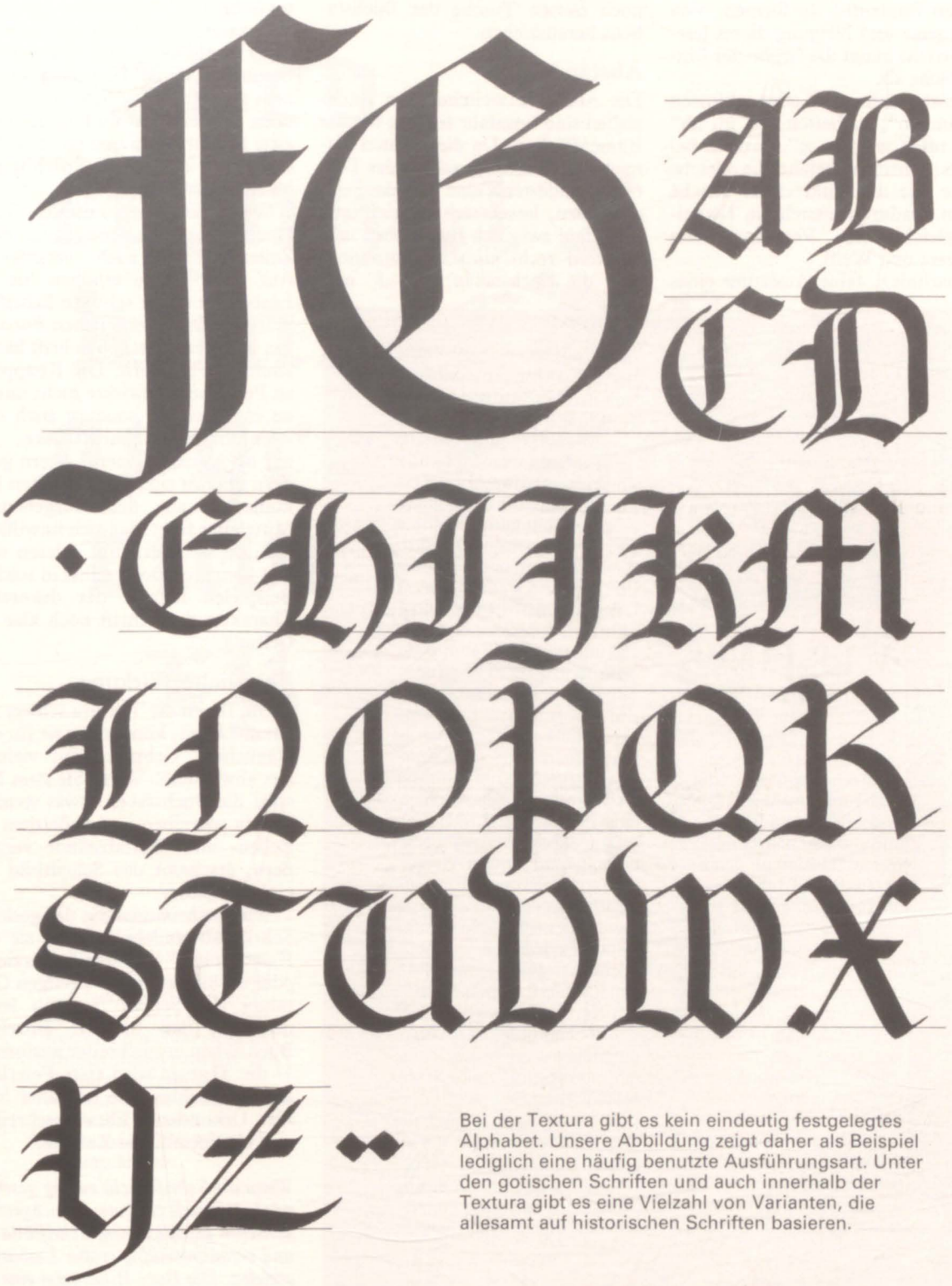
Eines der wesentlichen Elemente der Textura oder „blackletter" ist der senkrechte Grundstrich. Beginnen Sie ihn mit einer keilförmigen Serife, dem Rautenköpfchen, indem Sie die Feder kurz diagonal führen

ZWISCHENRÄUME

Gefühl für die Abstände zwischen den Strichen bekommen Sie, wenn Sie Wörter schreiben, die viele senkrechte Grundstriche aufweisen. Zunächst setzen Sie in gleichmäßigen Abständen alle senkrechten Striche. Halten Sie die Feder dabei im 30-Grad-Winkel. Anschließend vervollständigen Sie das Wort durch die diagonalen Rautenköpfchen und -füßchen.

LINIENFÜHRUNG BEI DER GOTISCHEN SCHRIFT

Versalien der Textura



Bei der Textura gibt es kein eindeutig festgelegtes Alphabet. Unsere Abbildung zeigt daher als Beispiel lediglich eine häufig benutzte Ausführungsart. Unter den gotischen Schriften und auch innerhalb der Textura gibt es eine Vielzahl von Varianten, die allesamt auf historischen Schriften basieren.

und dann absetzen. Setzen Sie sie erneut oben auf, und ziehen Sie sie gerade nach unten. Zum Abschluß des Grundstrichs wird die Feder in einem leichten Schwung fast waagerecht nach rechts gezogen, um den kurzen Rautenfuß zu formen. Von der Länge und Neigung dieses letzten Strichs hängt die Größe der Binnenfläche ab.

Binnenflächen, ob eingeschlossen wie im „b", halboffen wie im „h" oder offen wie im „c", können bei dieser Schrift ungefähr die gleiche Breite wie die senkrechten Striche haben. Dadurch entsteht im Text eine gleichmäßige Verteilung von Schwarz und Weiß.

Haarlinien, feine Ausläufer eines Striches, sind ein besonderes Merkmal der Textura. Sie sollen sowohl verzieren als auch offene Binnenflächen, etwa beim „a" und beim „c", optisch füllen. Haarlinien können Sie mit einer Ecke der Feder aus der noch nassen Tusche des Buchstabens herausziehen.

Abstände

Die Abstände zwischen den Buchstaben sind ungefähr so breit wie die Binnenflächen. Da die meisten Minuskeln (Kleinbuchstaben) der Textura mindestens eine gerade Seite aufweisen, lassen sich die richtigen Abstände zwischen Buchstaben und Wörtern recht einfach bestimmen. Nur die Buchstaben „e", „f" und „t" sollten etwas stärker ausgeglichen werden: Rücken Sie sie mit der offenen Seite etwas näher an den folgenden Buchstaben.

Die Zeilenabstände werden meist ziemlich eng gehalten, um ein dichtes Schriftbild zu erzielen. Der Mindestabstand ist durch die Ausdehnung der Ober- und Unterlängen bestimmt, deren Überhang bei einem ausgewogenen Schriftbild nach oben zweieinhalb und nach unten zwei Strichbreiten beträgt. Die Mittellängen sind drei Strichbreiten hoch.

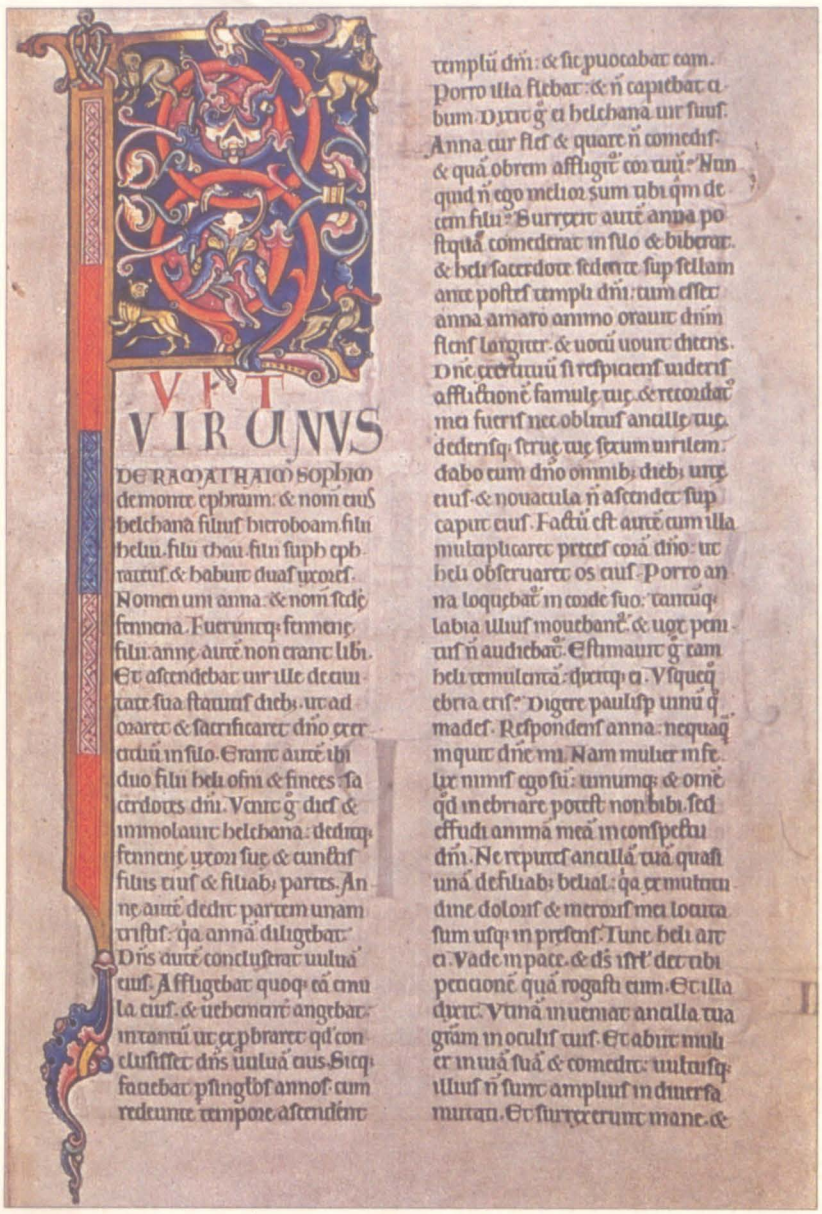
Wenn Sie einen lockeren Textblock bevorzugen, können Sie diese Zeilenabstände auch vergrößern. Auf diese Weise erhöhen Sie die Lesbarkeit dieser schönen Schrift.

In seiner ursprünglichen Form ist das Bild der gotischen Schrift häufig kaum zu entziffern. Die Knappheit an Pergament bewirkte nicht nur eine enge Schrift, sondern auch sehr kleinformatige Schriftstücke, die mit oft winzig kleinen Lettern geradezu übersät sind. Bei manchen Dokumenten aus dem ausgehenden Mittelalter fragt man sich unwillkürlich, ob sie überhaupt gelesen werden konnten. Doch selbst in solchen Beispielen kommt der dekorative Charakter der Schrift noch klar zur Geltung.

Feierliche Wirkung

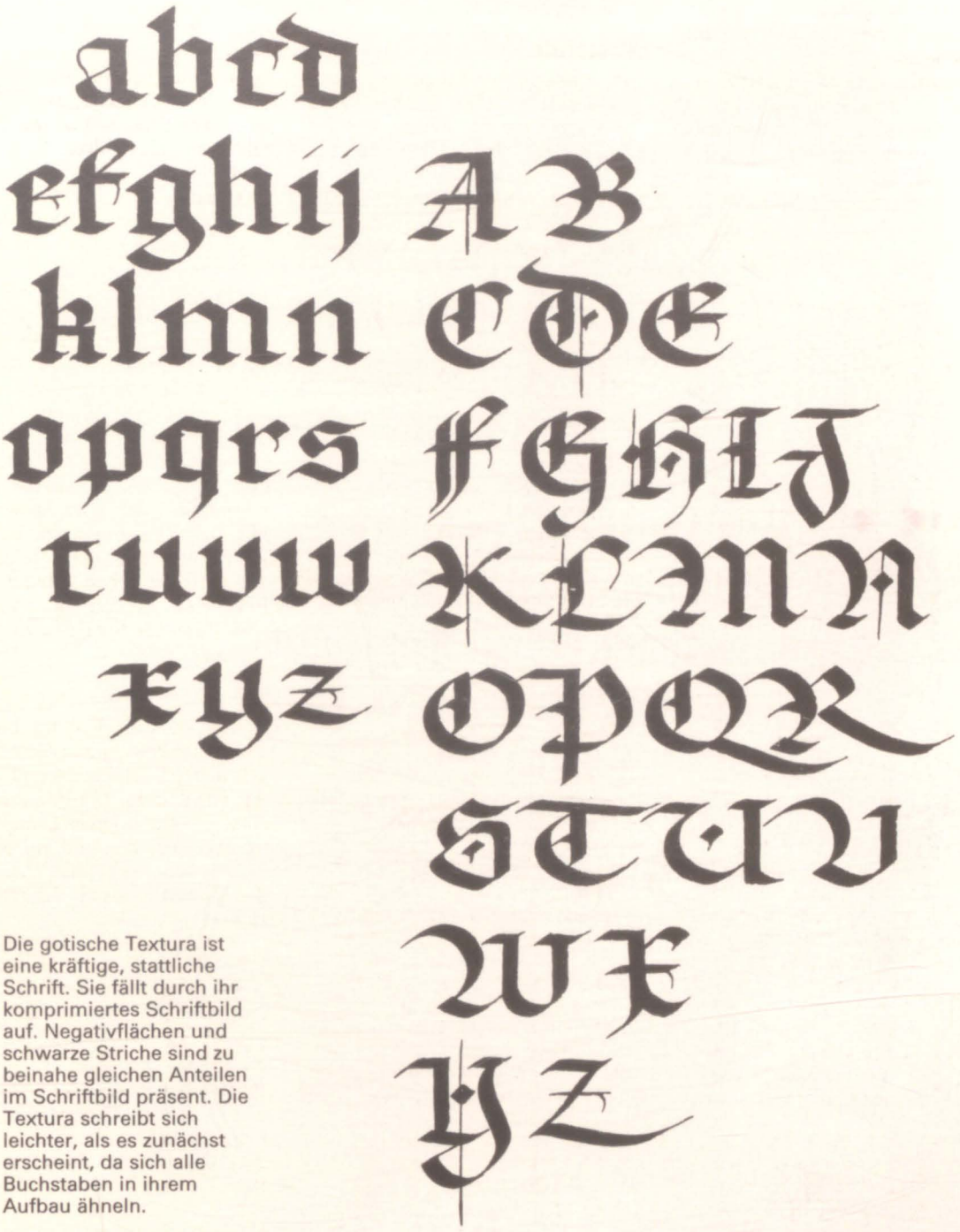
Wenn Ihnen die Textura schwer lesbar erscheint, können Sie sie für den „täglichen" Gebrauch auf vielerlei Art abwandeln. Wenn Sie zum Beispiel die Buchstaben etwas weniger massiv schreiben und außerdem die Zeilen- und Wortabstände vergrößern, erscheint das Schriftbild um einiges leichter.

Wie auch immer Sie die gotische Schrift abwandeln, ob Sie sie mit Haarstrichen kunstvoll verzieren oder ob Sie den etwas strengen Charakter der Schrift dadurch leicht mindern, daß Sie die einzelnen Buchstaben etwas breiter ausformen – die Textura wird stets Feierlichkeit ausstrahlen. Sie ist daher ideal für Urkunden, Ehrungsschreiben und alle förmlichen Zwecke.



Wenn die Schrift nicht zu eng gesetzt wird, läßt sich ein gutes Gleichgewicht zwischen geschlossenem Schriftbild und verhältnismäßig großer Lesbarkeit erzielen. Die Bury-Bibel zeigt eine gelungene Flächenaufteilung.

Das gotische Alphabet



Die gotische Textura ist eine kräftige, stattliche Schrift. Sie fällt durch ihr komprimiertes Schriftbild auf. Negativflächen und schwarze Striche sind zu beinahe gleichen Anteilen im Schriftbild präsent. Die Textura schreibt sich leichter, als es zunächst erscheint, da sich alle Buchstaben in ihrem Aufbau ähneln.

Der Ormesby-Psalter macht deutlich, daß eine strenge Schrift durchaus mit reicher Verzierung harmonieren kann. Die senkrechten Grundstriche beginnen in diesem Kontext sogar, eine eigene Ornamentik zu entwickeln, die dem Seitenbild nützt.

Preisgünstige Malgründe

Nicht nur für Ölskizzen und Studien in Acryl bieten sich Pappen als Malgründe an. Viele Künstler wissen die besonderen Eigenschaften dieser preisgünstigen Materialien zu nutzen, um Wirkungen zu erzielen, wie sie auf Leinwand nicht so einfach möglich wären.

Welche Pappen kann man als Malgrund für die Öl- und Acrylmalerei verwenden?

Grundsätzlich können Sie fast jede Pappe, für die Sie keine Verwendung mehr finden, als Malgrund benutzen. Wenn Sie sich Pappen anschaffen möchten, empfehlen sich vor allem Graupappe, Holzpappe, Montagekarton und präparierte Malpappe.

Welche ist die billigste unter den geeigneten Pappen?

Graupappe ist besonders preisgünstig. In 2 mm Stärke kostet ein Bogen von 70 cm x 100 cm um die fünf Mark. Noch dünnere Pappe sollte man nicht verwenden. Damit sich der Malgrund nicht verzieht, können Sie ihn von beiden Seiten vorleimen.

Holzpappe ist ähnlich günstig wie Graupappe, allerdings sehr saugfähig und nimmt daher viel Grundierung auf. Es lohnt sich aber auch, das Experiment zu wagen und mit Acrylfarben direkt auf diesem gelblich beigen Grund zu malen, der für manche Motive eine schöne Basistönung hat. Ansonsten gilt auch hier: Vorleimen und Grundieren sind unumgängliche Vorbereitungen.

Wie verwendet man Montagekarton?

Montagekarton ist ein beidseitig glattweiß bezogener Karton. Er ist etwa um die Hälfte teurer als Graupappe. Beschaffen Sie sich am besten ein großes Format, aus dem Sie völlig problemlos mit dem Cutter oder einem Teppichmesser passende Stücke zurechtschneiden können. Es empfiehlt sich, Montagekarton für die Öl- und Acrylmalerei beidseitig zu grundieren. Die Ausnahme von der Regel: Bei frischer, schneller Malweise und nur wenigen Bearbeitungsgängen können Sie mit Acrylfarbe auch direkt auf diesem Malgrund arbeiten.

Kann man auch Papier benutzen?

Selbst Papier kommt als Malgrund in Frage; es bietet sich jedoch fast nur für flüchtige Skizzen an. Für größere Arbeiten benötigen Sie gutes Papier, das nicht gerade billig ist. Schweres Aquarell- oder Ölskizzenpapier wären hier am ehesten zu verwenden. Um Bildern auf Papier Dauerhaftigkeit und Halt zu geben, sollten Sie es auf eine Platte montieren.

Welches ist der „schnellste" Malgrund?

Von Pappen und Papier als Öl- und Acrylmalgrund sollte man keine Wunder erwarten, doch wenn Ihnen die Leinwand zu sperrig, das Aufziehen zu schwierig und das Grundieren zu umständlich ist, sind präparierte Malpappen und -kartons im Grunde das ideale Material. Sie erhalten diese Malgründe unter der Bezeichnung Leinenmalkartons und als grundierte Kartons.

„Das trübe Meer bei Dieppe" von James McNeill Whistler, um 1890, Öl auf Holztafel, 13 cm x 22 cm. Whistler malte seine Meerstudien, die er aus wenigen glatten Farbflächen schuf, lieber auf Holztafeln als auf Leinwand.

M. frdl. Gen. Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington D. C.

Vorschau auf Heft 42

In **AQUARELL** dreht sich alles um süße Früchte und junges Gemüse. Wie kein anderes Genre zeigen Früchtestilleben eine erstaunliche Vielfalt von Farben, Formen und Texturen und regen daher zu immer neuen Kompositionsideen an. Wir machen Ihnen Vorschläge für ausdrucksvolle Arrangements. Vincent van Gogh ist für seine expressiven Pinselstriche berühmt. **TECHNIKEN GROSSER MEISTER** macht Sie vertraut mit seiner großartigen Pinseltechnik.

Stadtansichten können vor Leben sprudeln oder auch die klaren Formen von Fassaden in den Blickpunkt rücken. Welch unterschiedliche Motive sich in der Stadt finden und wie Sie den besten Standpunkt für die künstlerische Umsetzung der verschiedenen Ansichten finden, zeigen wir Ihnen anhand faszinierender Beispiele in **SEHEN UND VERSTEHEN.**

In unserer Übung in **ÖLMALEREI**, die ein Waldstück im Morgennebel zum Thema hat, erklärt Ihnen der Künstler S. Allyn Schaeffer, wie Sie mit gedämpften Farben und zarten Formen das zauberhafte Licht eines in Nebel gehüllten Morgens wiedergeben können. Großen Wert legt Mel Carter auf die Kunst, Ausdruck durch die Linie zu vermitteln. **IM ATELIER** erläutert er seinen Studenten, welch unterschiedliche Gefühle sich selbst durch einfache Linienformen in einem Gemälde beschreiben lassen. Indem Sie die pointillistische Malweise in Ihren Arbeiten mit dem **FILZSTIFT** einsetzen, können Sie auch mit schwarzen und grauen Markern nuancierte Tonwertabstufungen und lebhafte Tonflächen hervorbringen. Unsere Übung schärft Ihren Blick für feine Abstufungen.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 42

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 42

ÖLMALEREI	
Farbigkeit in Dunst und Nebel	1149
KALLIGRAPHIE	
Aus der freien Hand	1152
Dekor und Ornament	1154
IM ATELIER	
Mel Carter	1156
SEHEN UND VERSTEHEN	
Städtische Impressionen	1161
AQUARELL	
Früchte und Gemüse	1166
Übung: Schick in Schale	1169
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Ruhe und Bewegung	1170
FILZSTIFTE	
Tonwertstudien	1172
Übung: Flirrendes Laubwerk	1175

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag.

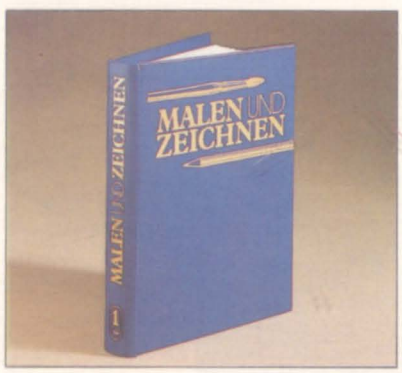
Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 120 00, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort werden Sie jederzeit die gewünschten Exemplare erhalten.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 120 00 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Holger Neuhaus, Marita Persian, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Telefon: 0 40/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Text-/Bildmaterial auf den Seiten:
Titel, 1156–1159 Carole Katchen; 1149–1151 S. Allyn Schaeffer, John Shaw; 1152, 1155 Ralph Douglass; 1153, 1154 Frederick Wong; 1160, 1161 Philip Jamison; 1161, 1163 John Arthur; 1162 Harry Borgman; 1164, 1165 Paul Hogarth; 1166 Olga Zeferatos; 1168 (oben) Stephen Doherthy, Sondra Freckelton; 1168 (unten), 1169 David Millard; 1170, 1171 David Friend; 1173–1176 Harry Borgman

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Farbigkeit in Dunst und Nebel

In einer Nebellandschaft kommt es vor allem darauf an, den weichen Charakter der Formen und die Gedämpftheit der Farben zu erfassen. S. Allyn Schaeffer zeigt Ihnen, wie Sie diese Aufgaben mit Hilfe gebrochener Farben erfolgreich bewältigen können.

1

Photo: John Shaw

Die Hauptschwierigkeit bei einer Nebellandschaft besteht darin, die Farben so gedämpft zu halten, daß sie die typische Farbigkeit des Motivs wiedergeben. Um dieses Problem zu meistern, sollten Sie alle intensiven Farben wie etwa Phthaloblau oder Kadmiumgelb durch Spuren ihrer Komplementärfarben in ihrer Leuchtkraft brechen oder sie mit Weiß oder Schwarz dämpfen.

S. Allyn Schaeffer liefert Ihnen mit seinem Wald im Frühnebel ein Beispiel für den kunstgerechten Einsatz gebrochener Farben. Er versieht das Gemälde mit einer Grundtönung und arbeitet helle Töne naß-in-naß in die dunkleren hinein.

1. Die Vorzeichnung

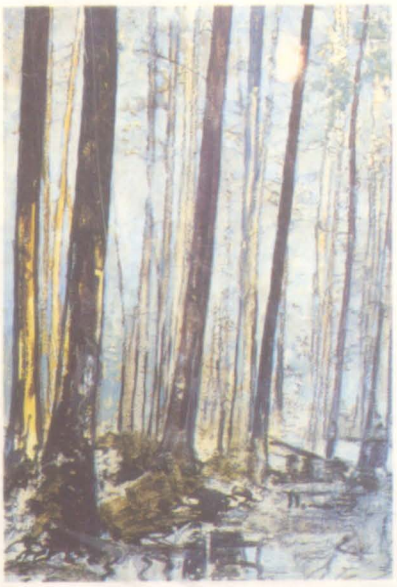
Eine genaue Vorzeichnung erleichtert es Ihnen, sich beim Malen ganz auf die Atmosphäre zu konzentrieren. Der Künstler legt in seiner Kohleskizze, die er direkt auf der Leinwand ausführt, das Schwergewicht vor allem auf die Baumstämme. Die Bodenvegetation gibt er stark vereinfacht wieder. Damit die Zeichnung beim Übermalen nicht verwischt, sollten Sie sie fixieren.

Um das diffuse Morgenlicht wiederzugeben, das durch den Frühnebel schimmert, untermalen Sie das Bild mit terpentinverdünntem Lichter Ocker. Wenn Sie mit einem mittelgroßen Borstenpinsel arbeiten, erzielen Sie eine abwechslungsreiche Struktur, die Sie durch die folgenden Aufträge scheinen lassen können. Lassen Sie die Untermalung, die Ihnen überdies einen sicheren Bezug für die Tonwertgestaltung bietet, gut durchtrocknen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Grundierte Malpappe
- Borsten- und Haarpinsel.
- Lichter Ocker, Weiß, Umbra gebrannt, Schwarz, Ultramarin, Kadmiumorange, Phthaloblau, Umbra natur, Kadmiumgelb und Alizarin-Krapplack.

2



2. Tonwertbestimmung

Um einen dunklen Bezugston zu erhalten, legen Sie die dunklen Flächen der vorderen Baumstämme mit einer Mischung aus Umbra gebrannt und Weiß fest.

Für die Himmelsflächen zwischen den Bäumen mischen Sie ein blasses Hellblau aus Schwarz, Ultramarin, Weiß, das Sie mit einer Spur Kadmiumorange brechen können. Verdünnen Sie es mit reichlich Terpentin, und tragen Sie die Mischung locker auf, damit die Untermalung stellenweise durchschimmert.

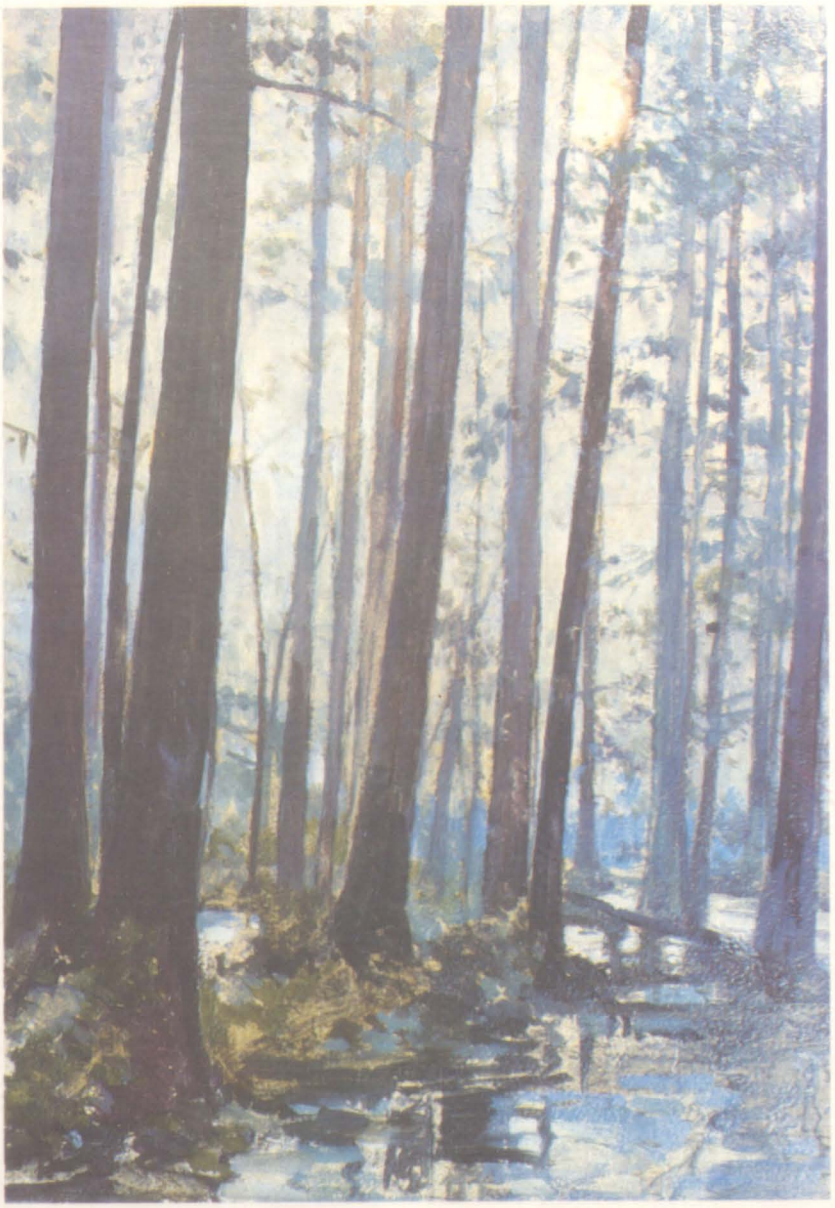
Mit Lichter Ocker und Weiß lassen Sie die blaßgelbe Sonne hinter den Bäumen leuchten.

3. Luftperspektive

Trotz des Nebels mangelt es dem Motiv nicht an Kontrasten. Aufgrund der Luftperspektive sind die Töne des Vordergrunds dunkel, im Bildzentrum dominieren mittelhelle Töne, und zum Hintergrund werden die Töne ganz hell und kühl. Mischen Sie daher ein blasses, kühles Blau aus Phthaloblau, dessen Leuchtkraft Sie mit Schwarz und Weiß dämpfen. Mit dem Haarpinsel können Sie nun die Schemen der Bäume am Horizont malen.

Aus verschiedenen rotbraunen Mischungen Alizarin-Krapplack, Phthaloblau, Lichter Ocker, Schwarz und Weiß entstehen die dunkelsten Töne auf den vorderen Bäumen. Mit lichten Stellen, die Sie in einem warmen Grau ausführen, können Sie die Stämme modellieren und ihre Borkentextur andeuten.

3



Das Wasser im Vordergrund deuten Sie am besten mit kurzen, waagerechten Strichen einer Mischung aus Phthaloblau, Schwarz und Weiß an. In die noch nasse Farbe können Sie die verzerrten Spiegelungen der Bäume mit den jeweiligen Tönen hineinarbeiten.

Das Laubwerk deutet der Künstler zunächst mit Mischungen aus Schwarz, Weiß und Phthaloblau an, die er zum Hintergrund hin immer blasser werden läßt.

4. Letzte Feinheiten

Um den Himmel noch wärmer leuchten zu lassen, überarbeiten Sie ihn stellenweise mit einer gelblich-bräunlichen Mischung aus Lichter Ocker, Umbra natur und Weiß.

Fügen Sie den grauen Laubmischungen aus Schritt 3 etwas Kadmiumgelb hinzu: Sie erhalten einen sehr schönen, müden Grünton, mit dem Sie in kurzen Strichen das Laubwerk auf der noch nassen Himmelsfläche weiterentwickeln können. Indem Sie keine einzelnen Blätter malen, sondern die Farbe mit der senkrecht gehaltenen Pinselspitze oder dem Finger auftupfen, erzielen Sie unbestimmte Formen, die zur Nebelstimmung passen.

Mit Varianten dieses Grüntons schaffen Sie eine lebendige Bodenvegetation im Vordergrund und ihre Spiegelungen im Wasser.

S. ALLYN
SCHAEFFER

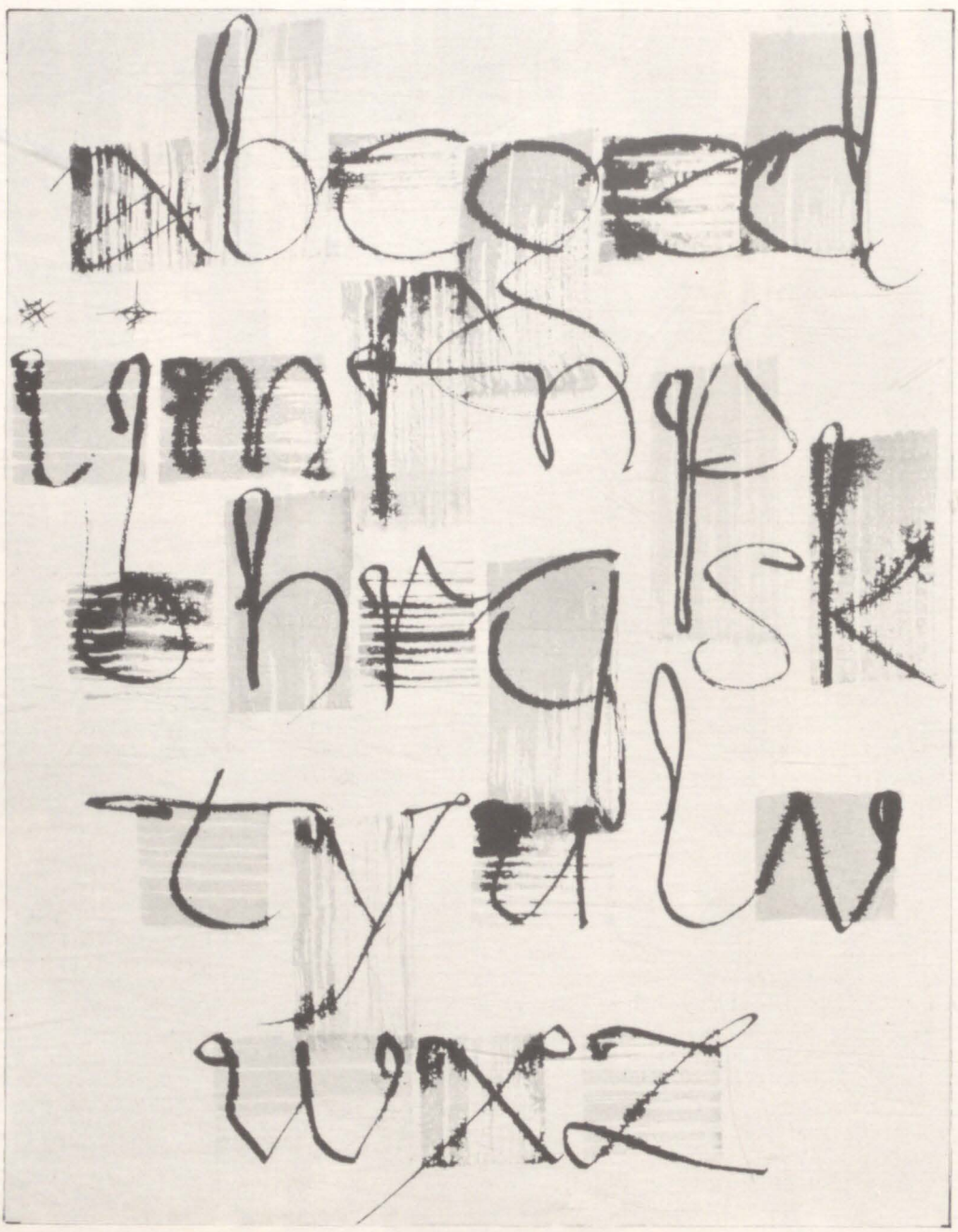
Aus der freien Hand

Mit kunstvollen Initialen, dekorativen Linienfüllern und frei ausgeformten Buchstaben entwickeln Sie Ihren eigenen Schriftstil.

Sobald man sich mit den wichtigsten Stilformen der Kalligraphie vertraut gemacht hat, ist es natürlich reizvoll, eigene Ideen umzusetzen. Dabei ist es gleichgültig, ob Sie selbst eine Schrift entwickeln möchten oder sie nur abwandeln: Wenn Sie sich an der Lesbarkeit und der Attraktivität der Formen orientieren, stehen Ihrer Kreativität Tür und Tor offen.

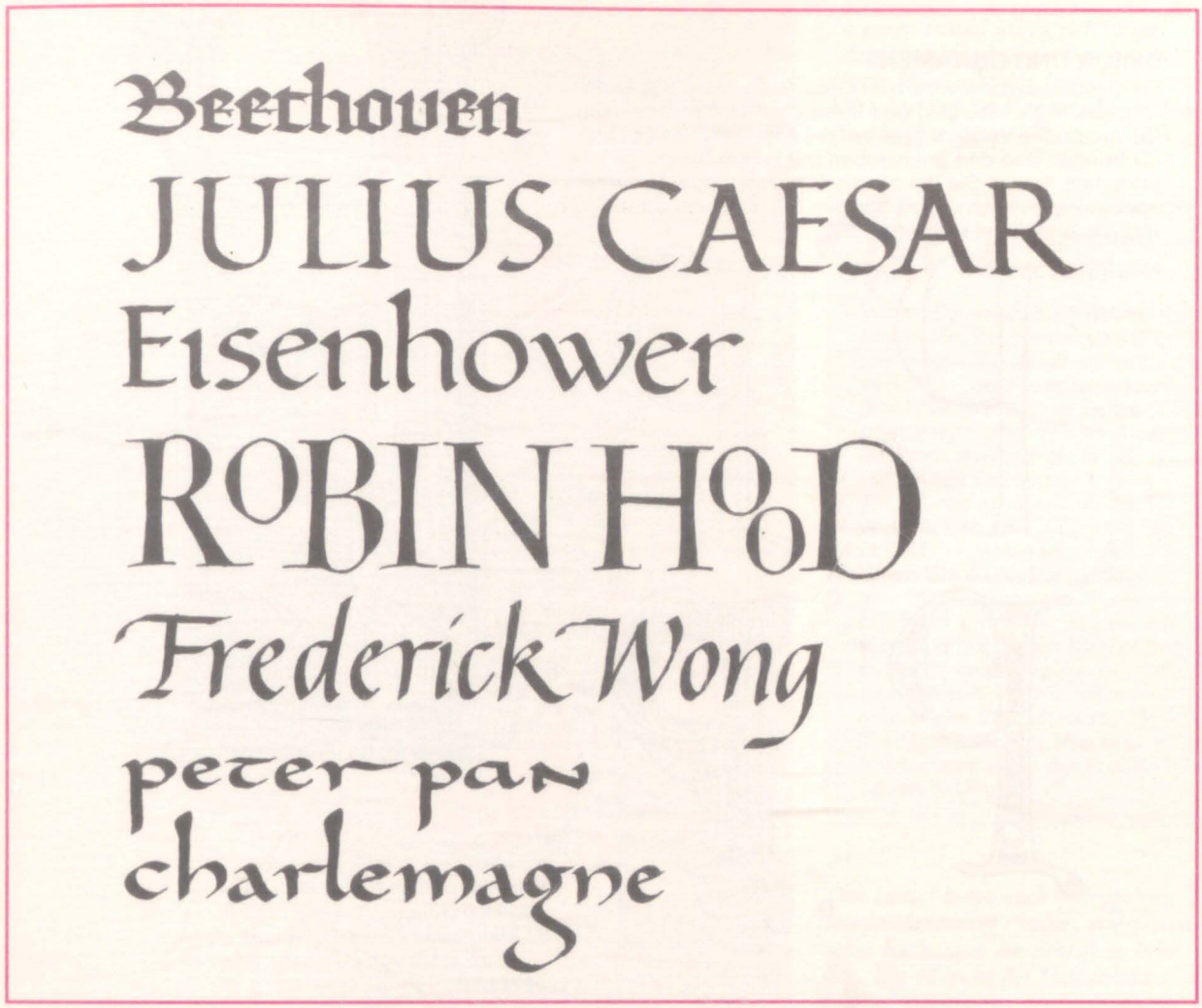
Um Ihre Phantasie zu beflügeln, benötigen Sie Auswahlkriterien dafür, welcher Schrifttyp zu einem vorgegebenen Anlaß paßt. Das Geheimnis erfolgreicher Kalligraphen liegt vor allem in ihrer Fähigkeit, Schriften zu wählen, die dem Inhalt entsprechen. Wenig Sinn gäbe es, eine Komödie auf einem Plakat mit der klassischen Antiqua anzukündi-

Diese eigenwillige Schrift wurde mit einem Pinsel und schwarzer Tusche geschrieben. Sie zeigt, wie frei man Schriften weiterentwickeln kann.



M. frdl. Gen. Portland Art Museum

Beethoven
JULIUS CAESAR
Eisenhower
ROBIN HOOD
Frederick Wong
peter pan
charlemagne



gen; sie würde allerdings hervorragend zu einem ernsten Theaterstück passen.

Angemessene Schrift

Eine gute Übung ist es, verschiedene Schriften den Namenszügen berühmter Personen zuzuordnen. Frederick Wong wählte die Kursive für seinen eigenen Namen, da sie am ehesten unserer Zeit entspricht. Kaiser Karl der Große erhält einen Schriftzug mit Bezug zu seiner historischen Epoche: Die Lettern entstammen der karolingischen Minuskel. Den französischen Namen „Charlemagne" wählte Wong, weil er ihm noch besser zur Schrift zu passen schien.

In entsprechender Weise wird Julius Caesar die römische Capitalis zugeordnet. Die Antiqua, in ihrer Anpassungsfähigkeit und Würde der römischen Schrift ähnlich, schien Wong wie geschaffen für den amerikanischen Präsidenten Eisenhower. Sie drückt vor allem Qualitäten wie Standhaftigkeit und Zuverlässigkeit aus.

Durch den Namen Robin Hood fühlt sich Frederick Wong an seine Jugendlektüre erinnert; die aus der römischen Monumentalschrift abgeleiteten und etwas verlängerten Buchstaben schienen ihm dafür als gutes Ausdrucksmittel. Beethovens musikalische Qualitäten klingen ein wenig in der feierlichen, dichten, gotischen Textura an. Schießlich wählte er die Halbunziale, um mit hellen, runden Buchstaben die Phantasiegestalt Peter Pan zum Leben zu erwecken.

Versuchen Sie einmal, Schriften mit Adjektiven zu charakterisieren. Bei der gotischen Textura fallen Ihnen vielleicht Worte wie „erhaben" oder „schwerfällig" ein. Wenn diese Adjektive mit dem Anlaß harmonieren, für den Sie die Schrift verwen-

Frederick Wong führt an Namen beispielhaft vor, wie wichtig es ist, eine Schrift mit Bezug auf den Inhalt auszuwählen.

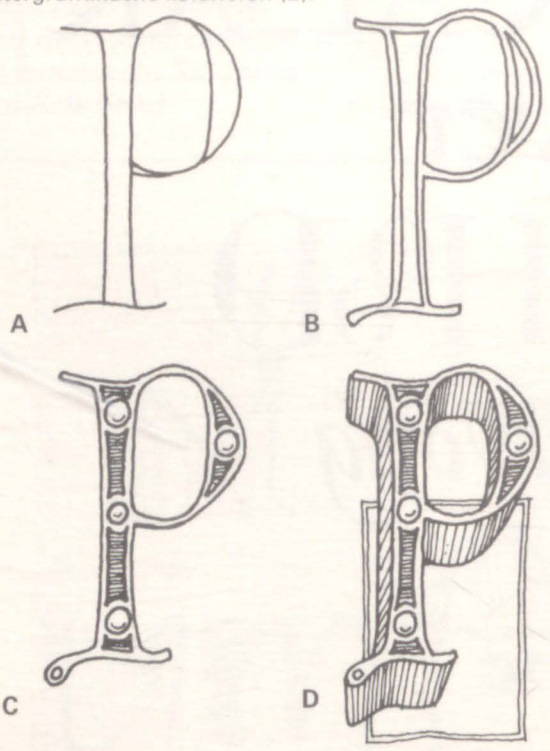
Tip

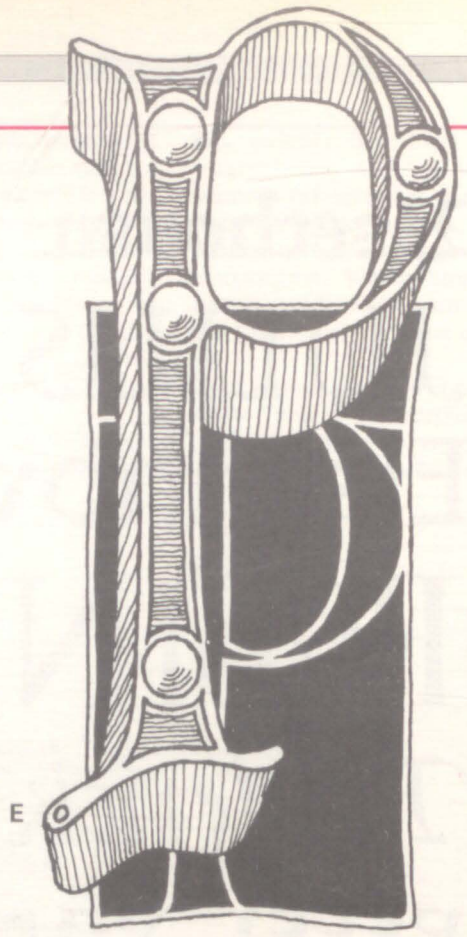
PINSEL ZUM SCHREIBEN

Viele Kalligraphen schreiben ihre Buchstaben lieber mit dem Pinsel als mit der Feder. Wenn Sie diese Arbeitsweise ausprobieren möchten, sollten Sie dazu einen kleinen flachen Pinsel verwenden. Es erfordert einige Übung, die Striche harmonisch an- und abschwellen zu lassen. Man gleitet dabei sanft in den Strich hinein und wieder heraus, wie ein Flugzeug bei Start und Landung. Zum Kolorieren von Initialen leistet ein spitzer Pinsel gute Dienste.

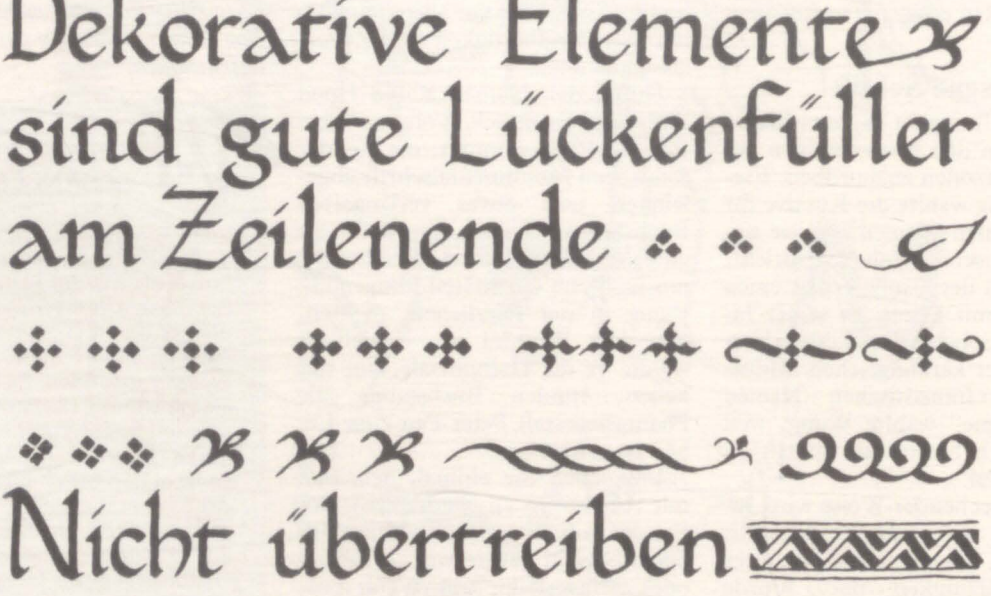
DEKOR UND ORNAMENT

Ein Großbuchstabe wird zum Ornament, wenn Sie seine Umrisse nachziehen (A) und diese Umrißform verstärken (B). Indem Sie Verzierungen auf die entstandenen Flächen (C) bringen und den Buchstaben mit einem Saum (D) umgeben, lassen Sie ihn plastisch hervortreten. Um ihn noch mehr zu schmücken, können Sie seine negative Hintergrundfläche kolorieren (E).





Es gibt viele verschiedene Schmuckzeichen, die Sie benutzen können, um Zeilen zu füllen. Verzieren Sie diese Elemente nicht zu sehr, damit sie sich nicht zu stark von den Schriftzeichen abheben.



In einem Initial lassen sich ganze Szenen malerisch darstellen. In der Dover Bibel gibt das Initial eine Art Vorschau auf das Kapitel, das mit ihm eingeleitet wird.

Tip

BUCHSTABEN HERVORHEBEN

Wenn Sie einen Buchstaben besonders herausstellen, verändern Sie damit seine vertraute Form – entweder durch Vergrößerung, Farbe oder Verzierung. Wie weit Sie ihn auch abwandeln, er sollte auf keinen Fall seinen Bezug zur Grundform der Schriftart verlieren, in deren Kontext Sie ihn setzen möchten.
Wenn Sie einen Buchstaben grundlegend neu gestalten möchten, empfiehlt es sich, ihn zunächst mit einem Marker mit meißelförmiger Spitze zu entwerfen. So können Sie schnell die Strichstärken, das Verhältnis der Negativ- und Positivräume und die Proportionen beurteilen.

Das Initial bietet auch Gelegenheit, wie im Amesbury Psalter, ein spielerisches Element in die Schrift zu bringen. Die Mönche des Mittelalters wußten mit kleinen, in die Initialen eingebundenen Motiven zu verhindern, daß das Kopieren von Büchern in langweiliger Routine erstarrte.

den möchten, dann paßt auch die Schrift.

Wenn Sie sich für eine Schrift entschieden haben, besteht die nächste Aufgabe darin, die Grundformen auszuschmücken. Vor allem die Versalien bieten ein weites und aufregendes Betätigungsfeld für die individuelle Gestaltung.

Zur Verzierung der Versalien können Sie einen Buchstaben in eine plastische Form verwandeln oder ihn mit Tusche oder Aquarellfarben ausarbeiten. Fangen Sie am besten mit Rot an, denn diese Farbe bildet einen dynamischen Farbkontrast zu den schwarzen Federstrichen.

Zeilenfüller und Ausläufer

Lücken, wie sie entstehen, wenn ein Satz nicht ganz an den rechten Rand des Textblocks reicht, sind nicht unbedingt eine Zierde. Solche Lücken entstehen vor allem am Ende eines Abschnittes. Schmuckzeilen oder Buchstabenausläufer als Zeilenfüller stellen eine elegante Möglichkeit dar, freie Flächen zu schließen, wenn Sie sie mit Phantasie und Zurückhaltung einsetzen. Bei übertriebener Anwendung lenken diese Verzierungen das Auge nur allzu sehr vom Text ab.

Wenn Sie nur eine kleine Lücke schließen möchten, verlängern Sie am besten den Schlußstrich des letzten Buchstabens zu einer anmutigen Verzierung. Um längere Abstände zu schließen, bieten sich eher Schmuckzeichen und kleine Ornamentgruppen an – Pünktchen, Kringel oder frei gestaltete Linien. Sie sollten für sie die gleiche Feder wie für den Text benutzen und darauf achten, daß diese Zeichen vom Charakter her mit der Schrift harmonieren. Dann laufen Sie nicht Gefahr, durch diese Verzierungen zu verraten, daß sie eigentlich nur dazu dienen, Löcher zu stopfen.

Mel Carter

Ein Bild kann von seinen Linien leben. Der Künstler Mel Carter versteht es, seinen Figurenzeichnungen mit Linien ihren besonderen Charakter zu geben.

„Den Linien kommen in Zeichnungen verschiedene Aufgaben zu. Eine der augenfälligsten ist die, Begrenzungslinie zu sein: Die Konturlinie trennt in einer Figurenzeichnung positive von negativen Formen, also die Figur vom Hintergrund. Das mag sich zunächst wie eine Binsenweisheit anhören," sagt Mel Carter, „doch habe ich festgestellt, daß man sich mit der Linie gar nicht genug beschäftigen kann.

Es ist die Linie, die mit der Aufteilung des Raums die Weichen für eine Zeichnung stellt. Aber für mich ist sie noch mehr: Für mich ist die Linie selbst die Zeichnung. Sie ist mein Mittel, mich auszudrücken.

Selbstverständlich haben auch in meinen Zeichnungen die Linien die Aufgabe, die Gestik einer Figur, ihre Statur und ihre Bewegung graphisch zu übersetzen. Darüber hinaus hat jede Linie jedoch auch eine Eigenqualität, einen eigenen Ausdruck: Sie kann energisch oder vorsichtig, aggressiv, einfühlsam, rigide oder fließend wirken.

Wenn ich meinen Studenten das Gefühl für die Linie näherzubringen versuche, dann erläutere ich ihnen als erstes den Unterschied zwischen geraden und gebogenen Linien. Nur wenige der jungen Leute sind sich darüber im klaren, welch unterschiedliche Gefühle durch diese elementaren Linienformen hervorgerufen werden. Ein gerader Strich wirkt hart, direkt, absolut, stark und schnell, während ein gebogener organisch, elegant, sinnlich und entspannt erscheint. Wenn man die Linienführung in einer Zeichnung radikal verändert, ändert sich auch ihr subjektiver Ausdruck.

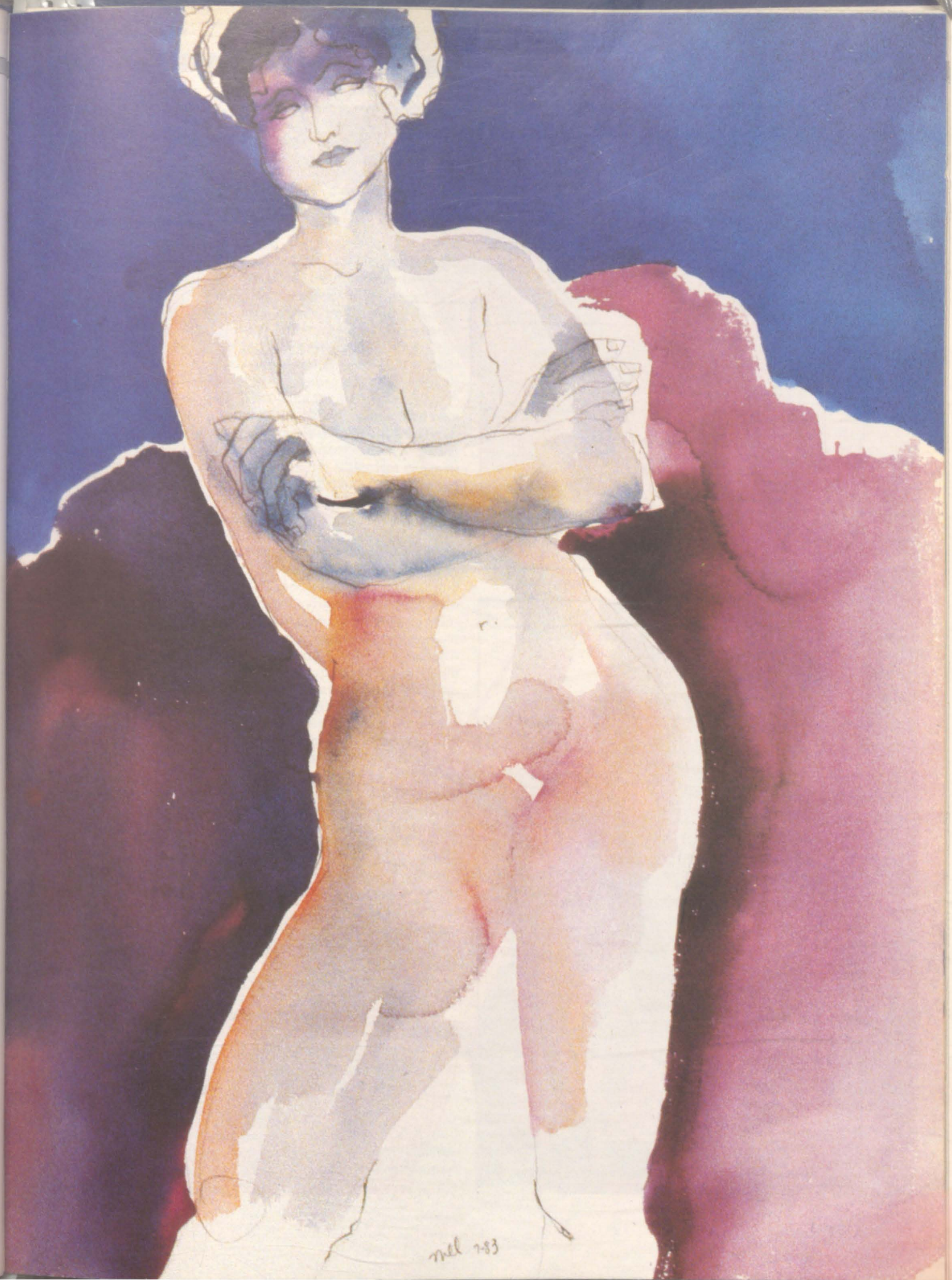
Tip

ENTWICKELN SIE GESPÜR

Extreme machen es einfach, Liniengefühl zu entwickeln. Denken Sie etwa an einen Sportler, der über eine Hürde springt. Der Charakter der Bewegung, der Vorwärtsdrang, die Anspannung der Muskeln sind Charakteristika, bei denen wohl kaum jemand auf den Gedanken käme, sie mit weichen, runden Linien wiederzugeben."

Links: „Richard auf einem blauen Stuhl", 60 cm x 46 cm. Die sich wiederholenden Linien der Kontur an Schulter und Schienbein erwecken den Eindruck von Bewegung.

Rechts: „Elizabeth", Bleistift und Aquarellfarben, 56 cm x 43 cm. Die weißen Linien um die Figur herum werden vom weiß ausgesparten Papier gebildet und durch intensivere Aquarellaufträge betont.


mel 7-83

Die emotionale Aussage einer Linie wird beim Figurenzeichnen besonders deutlich, weil sie stark zum Charakter der ganzen Zeichnung beiträgt. Eine mit geraden Strichen gezeichnete Figur wirkt eher steif oder energisch, eine Figur aus fließenden Linien eher sanft und sinnlich.

Wenn ich an eine Zeichnung gehe, dann betrachte ich zunächst mein Modell ausgiebig und versuche herauszufinden, welche Gefühle es in mir weckt. Diese Empfindungen fließen dann in meine Linienarbeit ein. Die Ausdruckmöglichkeiten sind dabei phänomenal. Eine eng gebogene Linie vermittelt etwa einen völlig anderen Eindruck als eine Linie, die abrupt ihre Richtung ändert. Außerdem macht es einen Unterschied, ob horizontale oder vertikale Linien im Bild vorherrschen. Die Betonung der Horizontalen macht das gesamte Bild stabiler und statischer. Sie vermittelt Ruhe, während vertikale und diagonale Linien Bewegung ins Bild bringen.

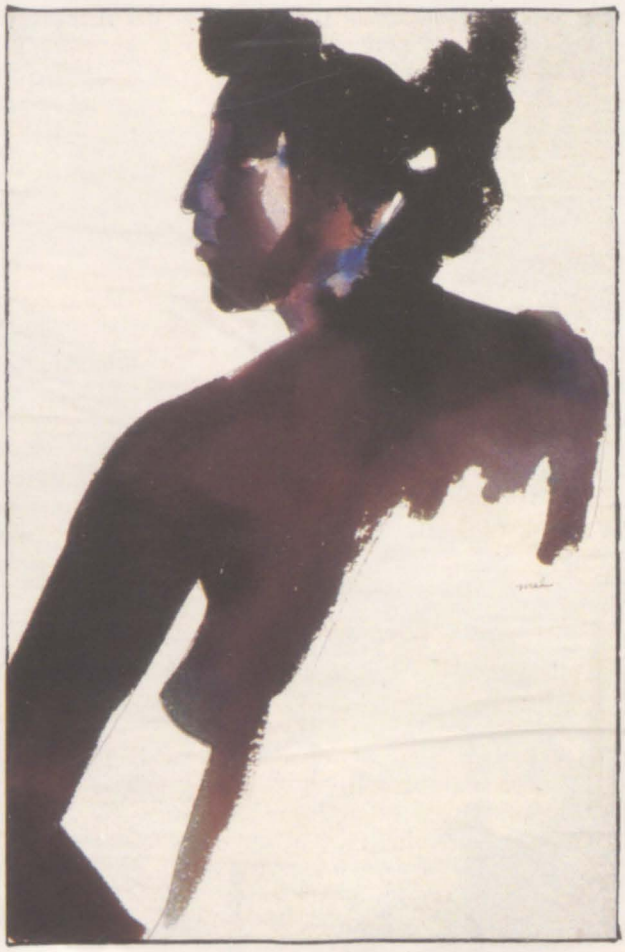
Auch die Stärke einer Linie ist ein Faktor, den man beim Zeichnen unbedingt berücksichtigen sollte. Kräftige Linien ziehen als erste die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich und scheinen ihm außerdem näher zu liegen als feine Striche. Die Strichstärke hilft dem Betrachter also sehr dabei, das Bild zu „lesen".

Linien und Tempo

Der Ausdruck einer Linie ist auch abhängig vom Arbeitstempo. Ein schnell gezogener Strich wirkt meist flüssiger und spontaner als einer, der ganz tastend und sorgfältig gezeichnet wird. Oft variiere ich bewußt mein Arbeitstempo, um mehr Abwechslung ins Bild zu bringen und die Qualität der Linien stärker zu betonen.

Wenn man sich erst einmal mit Linien zu beschäftigen begonnen hat, dann stellt man bald fest, daß man die unterschiedlichsten Medien nutzen kann, um charaktervolle Striche hervorzubringen. Es müssen nicht immer Stifte oder Federn sein. Auch der Pinsel ist ein wunderbares Werkzeug, um linear zu arbeiten, und manchmal tauche ich einfach einen Zweig in Aquarellfarbe oder Tusche, um dicke, gebrochene Striche zu ziehen. Pastellkreiden sind eine weitere Bereicherung für den Zeichner, die man gar nicht genug empfehlen kann. Und Tusche zeigt ihre Vielseitigkeit, wenn man damit experimentiert, sie zu verdünnen.

Mit Tusche und Feder gezeichnete Linien wirken meist präzise und klar. Selbst ein feiner Strich erscheint prononciert und hat etwas von unbedingter Nachdrücklichkeit an sich. Viel leisere Töne kann man jedoch anschlagen, wenn man die Tusche verdünnt. Dann erzielt man stille Linien wie mit dem Bleistift."



Links: „Meine Freundin Mary Jane", Mischtechnik, 60 cm x 46 cm. In diesem Bild realisiert Carter eine flächig plakative Auffassung von Figur und Grund.

Rechts oben: „Sylvia", 52 cm x 38 cm. Der Künstler zeichnet die Konturen mit besonders feinen Strichen und legt die großen Farbflächen um die Person mit Aquarellfarben freizügig an.

Rechts: „Portrait von Lois", 56 cm x 35 cm. Eine spielerisch geführte Linie umreißt die Figur. Durch den dunklen Aquarellauftrag teilt Carter das Bild akzentuiert in positive und negative Flächen.

Städtische Impressionen

Gewagte Perspektiven und ungewöhnliche Blickwinkel geben Ihren Stadtansichten ein unverwechselbares Gesicht und fesseln das Interesse des Betrachters.

An fast jeder Ecke einer Stadt findet der Maler sehenswerte Motive: Belebte Plätze, kleine winklige Gassen und interessante Häuserfassaden warten nur darauf, daß sie mit Pinsel und Stift auf Leinwand oder Papier verewigt werden. Man braucht keine langen Wege zurückzulegen, um in der Stadt die unterschiedlichsten Szenen und Bauwerke zu zeichnen oder zu malen.

Der richtige Standort

Wichtig ist es, zunächst einen Standort zu finden, von dem aus Ihr Motiv besonders gut zur Geltung kommt, an dem Sie aber auch ungestört arbeiten können. Betrachten Sie daher die Gebäude, die Sie in Ihre Komposition aufnehmen möchten, aus verschiedenen Blickwinkeln. Nicht immer ist die Frontalansicht auf eine Häuserzeile die beste Lösung.

Blickpunkte

Der Blick aus einem Fenster einer höher gelegenen Etage oder vom Dach eines Hauses läßt Autos, Menschenströme und ganze Straßenzüge fast wie abstrakte Muster erscheinen. Analog dazu erweist sich der Blick hinaus als ideale Sicht auf Hausfassaden.

Die Straßen, die Gebäude, die Menschen, die Autos sind für den Künstler die Kompositionselemente seiner Stadtansicht. Wie er den sich schlängelnden Weg, den Fluß, den Baum oder Zaun in der Landschaftsmalerei einsetzt, um das Auge des Betrachters zu führen, kann

Tip

UNGEBETENE ZUSCHAUER

Vielen Künstlern ist es unangenehm, in der Öffentlichkeit zu malen oder zu zeichnen. Es gibt kaum etwas Störenderes, als bei der Arbeit von neugierigen Passanten umringt zu werden. Wenn Sie Ihren Standpunkt jedoch mit Bedacht wählen, läßt sich dieser Störfaktor so gut wie ausschalten. Auch in der Stadt gibt es ruhige Plätzchen, an denen man konzentriert arbeiten kann. Kleine Parks sind geradezu ein ideales Refugium für den Maler. Von ihren Bänken aus gewinnt man oft interessante Einblicke in Straßenfluchten. Und auch an einem der Tischchen eines Straßencafés läßt es sich gut arbeiten.

„Buffalo Optical" von Robert Cottingham, Öl auf Leinwand, 152 cm x 244 cm. Selbst eine gewöhnliche Hauswand läßt sich durch einen ungewöhnlichen Blickwinkel und einen geschickten Bildausschnitt zu einem reizvollen Gemälde umsetzen.

Ein Ausschnitt von „Regnerischer Boulevard" von Philip Jamison, Aquarell und Kohle, 33 cm x 69 cm. In diesem Bild läßt sich gut erkennen, daß die Linien der Straße und der Schaufenster in einem Fluchtpunkt am Horizont zusammentreffen.

M. frdl. Gen. Coo Kerr Gallery, New York

er für diesen Zweck auch Lampenmasten, Telefonzellen und Bänke einsetzen. Sie können sie innerhalb der Bildkomposition ganz nach Belieben verschieben, wenn dabei ein wirkungsvolles Arrangement herauszuspringen verspricht.

Auch auf Licht und Schattenflächen sollten Sie kompositorisch eingehen. Die rhythmische Gegenüberstellung von scharf kontrastierten Licht- und Schattenmustern, wie man sie in Großstadtstraßen häufig sieht, spiegelt die manchmal un-

heimliche Atmosphäre von endlosen Häuserschluchten treffend wider.

Auf Motivsuche

Wenn Sie im Auge behalten, daß Ihr Standort und der Blickwinkel zu einem guten Teil das Motiv ausmachen, wird es Ihnen leicht fallen, malenswerte Dinge in der Stadt zu entdecken. Nicht nur die alte romantische Brücke über den Fluß, das Rathaus oder das Denkmal sind ein Bild wert. Selbst an Häusern, die auf den ersten Blick ganz gewöhnlich erscheinen, lassen sich lohnende Aspekte entdecken. Halten Sie Ausschau nach unterschiedlichen Architekturformen. Alte Häuser in der Nachbarschaft moderner Hochhäuser können Abwechslung und Frische in Ihr Arrangement bringen.

Perspektivlinien

Je mehr Tiefe Sie in Ihr Bild bringen, um so überzeugender wirkt es. Die vielen langgestreckten Elemente, die man in einer Stadt entdecken kann, Bürgersteige, Kantsteine, Häuser- und Fensterreihen bieten reichlich Gelegenheit, die Regeln der Fluchtperspektive geschickt ins Spiel zu bringen.

„Regen in London" von Harry Borgman, Aquarell auf Karton, 32 cm x 32 cm. Vereinfachung ist der Schlüssel zur erfolgreichen Wiedergabe städtischer Motive. Obwohl nur wenige Autos und Fußgänger auf diesem Bild zu sehen sind, bringt Borgman es dennoch fertig, daß eine lebhafte Atmosphäre entsteht.

Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washigton D. C.

„Die chinesischen Kaufleute" von Child Hassam, Öl auf Leinwand, 52 cm x 91 cm. Eine Stadtansicht muß nicht unbedingt Autos, Menschenmengen und eine imposante Architektur aufweisen, um ihre Aussagekraft unter Beweis zu stellen. Eine stille Szene aus einem der ruhigeren Viertel kann, liebevoll dargestellt, ebenso wirkungsvoll sein.

Legen Sie in Ihren Skizzen zunächst den Horizont fest. Er wird durch Ihre Augenhöhe bestimmt, und Sie können ihn daher auch dann leicht finden, wenn er durch Gebäude verdeckt ist. Indem Sie für jede Straße, die ins Bild hineinführt, einen Fluchtpunkt auf der Horizontlinie notieren, können Sie leicht alle Fluchtlinien für die Gebäude an der Straße konstruieren.

Vereinfachen

Überfrachten Sie Ihr Bild nicht mit zu vielen Details – es sei denn, Sie wollen gerade das schreiende Durcheinander von Farben, Formen und Bewegung in einer Hauptgeschäftsstraße darstellen. Doch selbst dann gilt: Bestimmen Sie als erstes Ihr Motiv, und nehmen Sie dann nur die Elemente auf, die das Bild bereichern.

Um die Geschäftigkeit einer

Privatsammlung Robert Cottingham

LADEN- UND REKLAMESCHILDER
Das Gesicht vieler Häuserfassaden wird von Laden- und Reklameschildern geprägt. Ihre vielfältigen Formen und Schriftelemente bieten ein faszinierendes Motivmaterial. Ihre oft grellen Farben spiegeln das „Lokalkolorit" der City eindrucksvoll wider. Robert Cottinghams „Joseph's Liquor" lebt von den Reklameschildern, die durch die Froschperspektive wirkungsvoll in den Blickpunkt rücken.

Tip

ILLUSION VON RÄUMLICHKEIT

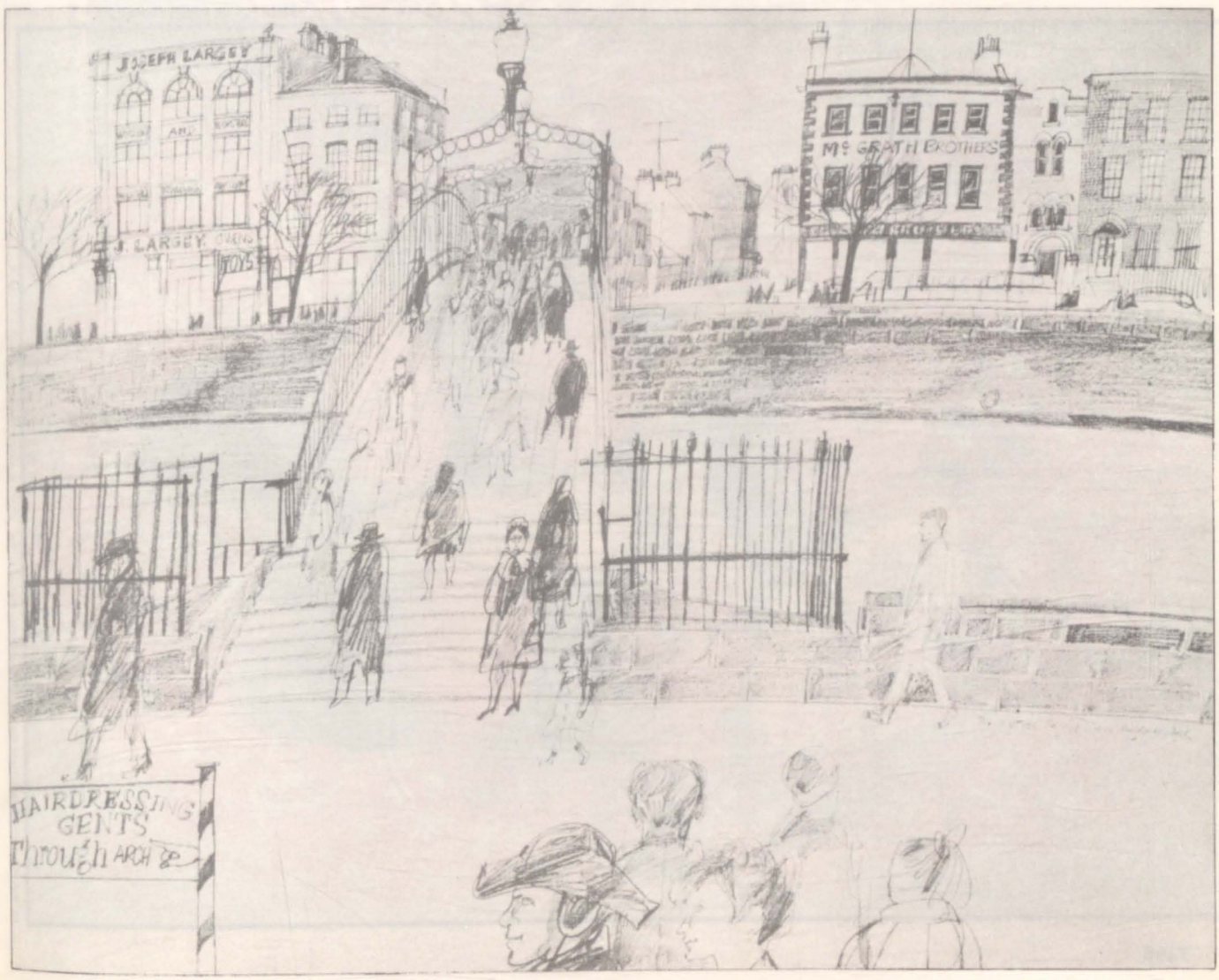
Ihre Zeichnung oder Ihr Gemälde von einer Stadtszene läßt sich oftmals noch dadurch verbessern, daß Sie im Vordergrund einen markanten Gegenstand plazieren. Paul Hogarth hat zu diesem Zweck in seiner Zeichnung „Zum blauen Löwen" eine auffällige, antike Straßenlaterne in die Komposition integriert.

Großstadt auszudrücken, kann es durchaus auch sinnvoll sein, ganz ruhige Elemente ins Bild zu integrieren. Ein Drehorgelspieler, der wie ein Relikt aus vergangener Zeit erscheint und dem der Strom der Menschen keinerlei Beachtung schenkt, kann der Unrast die Eigenschaft von Unbarmherzigkeit verleihen und sie so noch steigern. Wenn Sie jedoch die schlichten Formen der Hausfronten als Gegensatz zu den strömenden Menschenmassen als gewichtiges Element in die Komposition aufnehmen, verleihen Sie der Bewegung ein absurdes Moment.

„Zum blauen Löwen" von Paul Hogarth, Graphitstift und Kohle auf Papier. Hogarth lenkt mit Hilfe der tiefsten Tonwerte von der Laterne im Vordergrund über die Figur in der Mitte zum Haus im Hintergrund. So suggeriert er räumliche Tiefe.

„WPEN" von Philip Jamison, Aquarell, 32 cm x 74 cm. Die Telegraphenmasten malte der Künstler schräg, um das Bild lebhafter zu gestalten.

„Die Halfpennybridge in Dublin", von Paul Hogarth, Graphitstift auf Papier. Hogarth ordnet die Gitter und Lampen so an, daß sie den Blick ins Bild hineinziehen.



M. frdl. Gen. The Selbourne Hotel, Dublin

Früchte und Gemüse

Früchtestilleben sind das ideale Experimentierfeld für Kompositionsideen, Pinseltechniken, Form- und Farbkombinationen.

Weil ein Stilleben Ihnen so viele kreative Möglichkeiten bietet, sollten Sie zunächst überlegen, was Sie in ihm besonders betonen wollen:

- ☐ die charakteristische Form des Motivs,
- ☐ seine Textur – ob glatt und glänzend wie Äpfel oder samtig wie ein Pfirsich,
- ☐ die Farben des Motivs oder
- ☐ das Spiel des Lichts auf der Frucht.

Beziehen Sie in Ihre Übelegungen nicht nur ganze Früchte ein. Wenn Sie sie schälen oder aufschneiden, zeigen sich viele Früchte von einer besonders reizvollen Seite: Ein Apfel, den man in eine obere und eine untere Hälfte zerteilt, läßt ein hübsches, sternförmiges Gehäuse erkennen; eine Melone kommt oft erst dann zur Geltung, wenn man ihre lederne Schale, ihr zartes Fleisch und die Anordnung der Kerne mit einem Blick erfaßt.

Fruchtende Techniken

Knackige, glänzende Früchte wie Äpfel malen Sie am treffendsten, wenn Sie dünne Lasuren auftragen. Bedienen Sie sich dabei der impressionistischen Malweise, und setzen Sie „Farbflecke" dicht nebeneinander. Die richtigen Farben finden Sie

FRÜCHTE IN „NAHAUFNAHME"

Bevor Sie sich an ein Stilleben heranwagen, sollten Sie zunächst Detailstudien von einzelnen Früchten anfertigen. Schnell lernen Sie, die typischen Merkmale einer Frucht sicher zu erfassen und wichtige Details von unwesentlichen Einzelheiten zu unterscheiden. Solche „Nahaufnahmen" haben einen außergewöhnlich großen Reiz – manchmal kommt man kaum wieder von ihnen los!

„Orangen und gelbe Pfefferschoten" von Eileen Goodman, Aquarell, 41 cm x 51 cm. Ein Stilleben aus der „Vogelperspektive" erschließt neue Kompositionsideen.

M. frdl. Gen. Grosa McCloat Gallery, Philadelphia

M. frdl. Gen. Brooke Alexander Inc., New York. Photo: Nancy Lloyd

am besten, indem Sie das Motiv, Partie für Partie, durch eine Lochblende betrachten. Stanzen Sie ein kleines Loch in eine Pappkarte, und halten Sie sie am ausgestreckten Arm. Wundern Sie sich nicht, wenn Sie an einem roten Apfel plötzlich violette Schatten und bläuliche Lichter entdecken.

Orangen und Zitronen haben eine fein genarbte Oberfläche, die Sie mit einem einfachen Trick wiedergeben können: Gehen Sie mit einem farblosen Wachsmalstift so leicht über rauhes Aquarellpapier, daß das Wachs an den erhabenen Stellen der Papierkörnung haften bleibt. Wenn Sie nun Ihre Farbmischung auftragen, stößt das Wachs das Wasser ab, und es entsteht eine reizvolle gesprenkelte Textur.

Kohlköpfe geben faszinierende Motive ab, wenn man sie zerteilt. Halbieren Sie einmal einen Rotkohl – Sie werden staunen, welch se-

„Rotkohl" (Ausschnitt) von Sondra Freckelton, Aquarell, 91 cm x 98 cm. Wegen seiner schimmernden Farben und erstaunlichen Formen ist ein aufgeschnittener Kohlkopf ein faszinierendes Motiv.

Die ungewöhnlichen Formen und unterschiedlichen Texturen von Melonenscheiben inspirierten den Künstler David Millard zu seinem Aquarell.

M. frdl. Gen. Gross McCleaf Gallery, Philadelphia

henswerte Strukturen da zum Vorschein kommen! Die besten Resultate erzielen Sie, wenn Sie diese Muster in einer Vorzeichnung mit einem weichen, spitzgeformten Pinsel in fließenden Strichen aufs Papier bringen.

Einfach, aber gut

Zwiebeln und Schalotten haben eine papierartige Textur und eine wunderschöne Tönung. Bei diesem Motiv können Sie all Ihre Ocker-, Grün- und tiefen Blauviolettöne verschwenderisch einsetzen. Für die zart schimmernden Glanzlichter nehmen Sie mit einem Papiertuch Farbe fort und folgen zum Schluß mit einigen Strichen in der Trockenpinseltechnik den Formen.

Die Reinheit und Einfachheit, die ein gutes Aquarell auszeichnen, kommen am besten bei einem klaren Arrangement zum Tragen. Ordnen Sie daher nur wenige Früchte zu einem Motiv, und malen Sie sie aus nächster Nähe. Aquarellfarben sind einfacher zu kontrollieren, wenn man mit ihnen große Formen und Flächen anlegt.

Beziehen Sie auch die Schatten in Ihre Komposition ein. Schlagschatten können Farbflächen bilden, die ein Stilleben ausbalancieren, und als verbindende Elemente zwischen einzelnen Formen dienen. Lassen Sie diese Kräfte nicht ungenutzt.

Bei dieser einfühlsamen Studie (oben) hat David Millard die bauchigen Formen des Knoblauchs und der Schalotten mit kräftigen Farben hervorgehoben. Für das Arrangement (unten) verwendete er nur Primärfarben und deren Komplementärtöne.

Schick in Schale

Unsere kleine Übung zeigt Ihnen Schritt für Schritt, wie Sie die Form eines Apfels und eine mattglänzende Schale, wie sie viele Früchte und Gemüse aufweisen, mit naß-in-naß aufgetragenen Farben wiedergeben können. Skizzieren Sie zunächst zart die Umrisse des Apfels. Befeuchten Sie das Papier, und tragen Sie dann eine blasse Mischung aus Chromgelb hell und etwas Siena natur auf; das hellste Glanzlicht wird weiß ausgespart.

Auf die noch feuchte Farbe wird der orangefarbene Grundton des Apfels aus verdünntem Krapplack dunkel aufgetragen. Mit ihm modellieren Sie bereits die typische Form der Frucht heraus.

Die roten Partien lassen sich ausgezeichnet mit Krapplack und Purpurviolett verstärken. Lassen Sie Ihre Pinselstriche der Apfelform folgen. Für die grüne Partie um den Stiel herum nehmen Sie eine Mischung aus Chromgelb hell und einer Spur Preußischblau; den Stil selbst können Sie mit Siena natur und einem Spritzer Indigo einfügen.

Um den Apfel zum Glänzen zu bringen, tragen Sie mit Siena natur und etwas Krapplack eine ganz dünne Lasur auf, die die gesamte Form bedeckt. Mit Indigo und Purpurviolett erhält der Apfel einen Schlagschatten, dessen Umrisse Sie mit einem sauberen, feuchten Pinsel weich ausblenden können: Mit wachsendem Abstand von der Frucht läuft der Schatten sanft aus.

Paul Osborne

Ruhe und Bewegung

Zu seinen Lebzeiten galten Vincent van Goghs Bilder mit ihren wirbelnden Strichen als „verrückt". Zeit seines Lebens verkaufte er nur ein einziges Gemälde. Ihre Genialität wurde erst nach seinem Tod erkannt.

Van Goghs Portrait „La Mousmé" wirkt auf den ersten Blick ganz unspektakulär und beinahe traditionell im Aufbau. Der Blick des Betrachters wird nicht mit aller Macht auf ein bestimmtes Bilddetail gelenkt – man schaut eher beiläufig auf das Gesicht.

Die Komposition lädt zunächst vor allem dazu ein, den Blick schweifen zu lassen. Vor dem fast monochrom wirkenden Hintergrund hebt sich das Modell klar ab, und man bekommt rasch einen Eindruck von der jungen Frau auf dem kurvig geschwungenen Stuhl.

Entdeckungen

Die weitgehend ungelenkte Betrachtung läßt genug Zeit, den Reiz einzelner Bildelemente nach und nach zu entdecken: den flimmernden Farbkontrast des Rockes, die leuchtende Reihe der Knöpfe, die schon für sich spannende Form der Stuhllehne, die die Frau wie eine Spange umfaßt. Und man erkennt, wie fein der ruhige Hintergrund farblich differenziert ist.

Je mehr man sich jedoch in das Bild „hineinsieht", desto stärker spürt man, daß aus der festgefügten Ruhe der Komposition eine Bewegung erwächst. Van Gogh hat sie geradezu strategisch angelegt.

Im schwarzweiß reproduzierten Ausschnitt treten die wirbelnden, durchbrochenen Pinselstriche, mit denen der Künstler die gestreifte Jacke malte, deutlich hervor. Über der Negativform (A) laufen sie von links (B) und rechts (C) zusammen und münden in einem nach oben weisenden Schwung. Die Knopfreihe greift mit ihrer s-förmigen Linie diese Bewegung auf, und die Formen des Stuhls schwingen sich bogenförmig empor, um die Aufwärtsbewegung zu unterstützen. Die rote Schleife im Haar des Modells schließlich verhindert, daß die Bewegung über ihr Ziel, das Gesicht, hinausschießt.

Die Bewegung des Bildes erscheint vor allem deswegen so unaufdringlich, weil der Künstler sie durch Ruhe vermittelnde Kompositionselemente auffängt. So läßt etwa die Stuhllehne Jacke und Rock zu einer Einheit zusammenwachsen.

Balanceakt

Vor allem sind es aber die Farben, in denen sich trotz aller kräftigen Ausstrahlung, die jede für sich besitzt, die spannungsvolle Ruhe herstellt. Das leuchtende Blau des Kleides wird durch ein noch leuchtenderes Rot kontrolliert; das Rot selbst wird durch seine Komplementärfarbe Grün in der Untermalung des Hintergrunds ausbalanciert. So gelingt van Gogh eine geradezu akrobatische Gratwanderung zwischen Ruhe und Bewegung.

National Gallery of Art, Washington D.C.

„La Mousmé" von Vincent van Gogh, Öl auf Leinwand, 74 cm x 61 cm.

Tonwertstudien

Mit der bewährten Technik der Pointillisten läßt sich die „Tonwertschwäche" von Markern gekonnt überspielen.

Eines erfüllen schwarze und graue Marker nicht: Sie bieten keine nuancierten Tonabstufungen. Die Farblösungen der Marker sind von stets gleichbleibender Helligkeit und Intensität. Da eine anspruchslose Tonzeichnung eine ganze Reihe von Halb- und Zwischentönen verlangt, legen Sie sich am besten gleich mehrere Marker in unterschiedlichen Grauwerten zu. Mit ihnen können Sie Markerfarben dezent abtönen.

Leicht getupft

Eine interessante Möglichkeit, wenn Sie ausschließlich mit schwarzen und grauen Markern arbeiten möchten, bietet die pointillistische Malweise. Um einen mittleren Tonwert zu erhalten, tupfen Sie gleichmäßig hellere und dunklere Markerpünktchen dicht nebeneinander. Soll eine Partie hell oder dunkel aus diesem mittleren Tonwert herausstechen, lassen Sie einfach im Muster helle bzw. dunkle Tupfen überwiegen.

Vorsichtig herantasten

Da durchgehende Linien das Punktmuster stören würden, sollten Sie sämtliche Formen allein durch die Verteilung und die Ausdehnung der Farbpunkte modellieren. Mit dieser Methode können Sie sich ganz allmählich an jede gewünschte Form herantasten.

Da man in einer solchen Studie die Punktflächen als nuancierte Tonwerte wahrnehmen soll, empfiehlt es sich, die Komposition von Zeit zu Zeit aus einiger Entfernung auf ihre Wirkung hin zu prüfen.

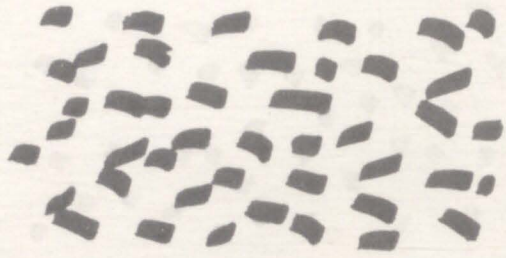
Tip

MIT FARBEN POINTILLIEREN

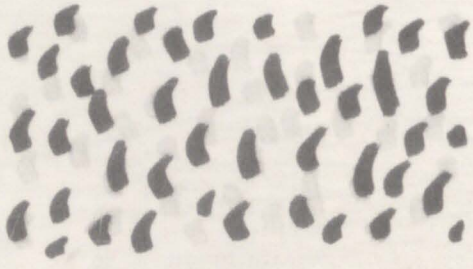
Sobald Sie mit mehreren Farbtönen arbeiten, haben Sie es nicht mehr nur mit Tonwertstufen, sondern auch mit Farbwirkungen zu tun. Ein Feld mit gemischten gelben und blauen Punkten wächst für den Betrachter zu Grün zusammen. Diesen Effekt kann man vielfältig nutzen. So läßt sich etwa ein Rotton, der in der Gesamtkomposition zu intensiv oder zu warm hervorsticht, optisch neutralisieren, indem man die Komplementärfarbe Grün in das rote Punktmuster integriert.

EXPERIMENTE MIT MARKERN UND MALUNTERGRÜNDEN

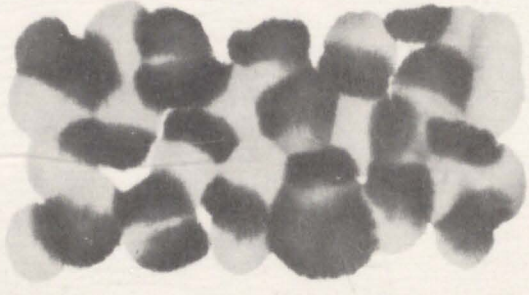
Feine Striche – glattes Papier
Zwischen kurzen geschwungenen Strichen eines feinen schwarzen Filzstiftes sorgen Punkte mit einem breiten Docht eines hellgrauen Markers für Abwechslung.



Dicke Striche – beschichtetes Papier
Striche bleiben auf beschichtetem Papier, etwa Bristolkarton, klar abgegrenzt. Mit breiten, meißelförmigen Markern wurden hellgraue Punkte zwischen horizontal gesetzte Striche eingestreut.



Dicke Tupfen – Entwurfspapier
Auf einfachem Skizzenpapier bluten die Markerfarben etwas aus, und es können bei Überlagerungen neue Farbtöne entstehen. Wenn Sie zur Tonabstufung unterschiedliche Farben nebeneinander setzen, können daher auch Mischtöne entstehen.

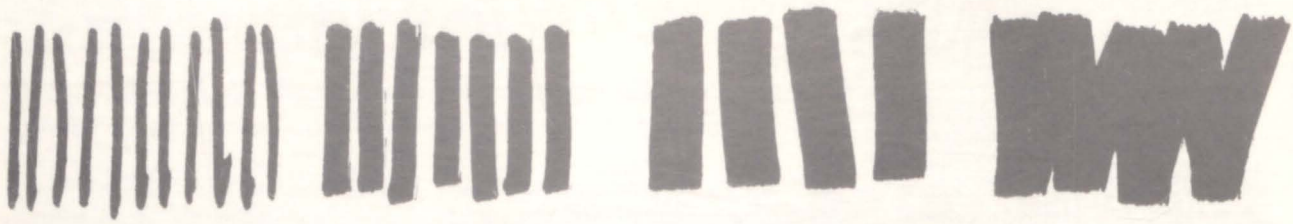


Gemischte Punkte – Japanpapier
Das feine Japanpapier verhält sich wie Löschpapier: Je länger der Stift auf dem Papier ruht, desto stärker breitet sich die Farblösung kreisförmig aus. Dieser Effekt läßt sich für Farbaufträge nutzen, die einer Verwaschung ähneln.

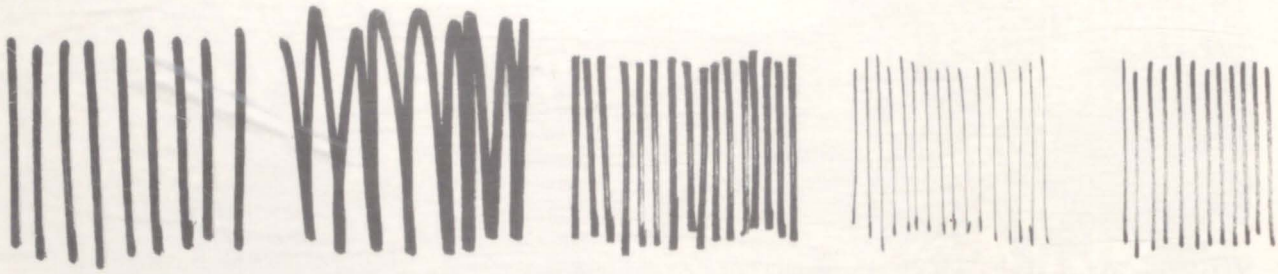
George Shearer

Japanpapier wirkt auf Markerfarben wie ein Weichzeichner: Die Punkte bluten gleichmäßig aus. Harry Borgman kombiniert verschieden große Punkte zu eindrucksvollen Mustern und entwickelt aus ihnen eine impressionistische Sommerlandschaft (oben). Nur vier Grauabstufungen liefern ihm für diese Zeichnung eine erstaunlich nuancierte Tonwertskala.

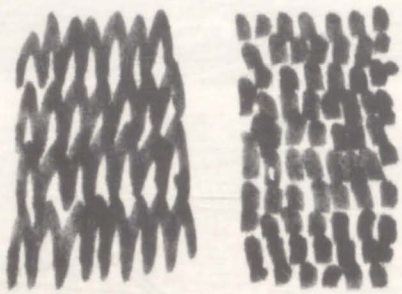
Als Unterlage für das Japanpapier diente Borgman Bristolkarton. Auf ihm färbten nur die dunklen Punkte durch und hinterließen eine zarte Kopie der Landschaft. Mit einigen hellen Punktfeldern und geschickt gesetzten weißen Farbtupfen schuf der Künstler eine völlig neue Atmosphäre: Aus Sommer wird Winter.



Reihe A: Diese zunehmend breiteren Strichgruppen wurden mit dem Entwurfsmarker gezeichnet.



Reihe B: Unterschiedliche Filzstifte erzeugen feine Linienmuster.



Reihe C: Mit kurzen, aufgestupften Strichen lassen sich interessante Muster gestalten.

Reihe D: Ausgetrocknete Marker sind gut für durchbrochene Strichmuster geeignet.

SCHWARZE MARKER-MAGIE
Mit unterschiedlichen schwarzen Markertypen lassen sich vielfältige Linien- und Strukturwirkungen erzielen. Die gebräuchlichsten Marker sind solche mit meißelförmigen Spitzen von ca. 6–9 mm Breite.
Reihe A: Je nachdem, wie die meißelförmigen Filzspitzen der Marker auf das Papier gesetzt werden, entstehen Strichgruppen unterschiedlicher Breite und Intensität.
Reihe B: Filzstifte mit kugelnasigen Spitzen erzeugen feinere und gleichförmigere Linien. Was die einzelnen Stifte an Variationsbreite nicht bieten, können Sie durch eine größere Auswahl von Stiften wettmachen.
Reihe C: Mit kurzen Markerstrichen lassen sich viele abwechslungsreiche Muster und Texturen schaffen. Variieren Sie den Druck, mit dem Sie den Stift führen, und ziehen Sie die meißelförmigen Spitzen in unterschiedlichen Richtungen über das Papier.
Reihe D: Werfen Sie ausgetrocknete Stifte nicht weg: Zwar taugen sie nicht mehr für eine klare Linienführung, aber für die poröse, flimmernde Qualität von durchbrochenen Strichen sind sie in Ihren Zeichnungen gut einzusetzen.

Übung: Flirrendes Laubwerk

Bäume sind für die pointillistische Maltechnik ein dankbares Motiv. Ihr dichtes Blätterdach läßt sich mit Markerpunkten treffend und ausgesprochen lebhaft wiedergeben. In unserer Übung stellt der Zeichner Harry Borgman einen einzelnen Baum dar. Es geht ihm weniger um eine ausgetüftelte Komposition als darum, die Ausdrucksmöglichkeiten dicht gesetzter Punkte in unterschiedlichen Grautönen exemplarisch vorzuführen. Die pointillistische Methode bietet sich zur Darstellung dichten Laubwerks geradezu an und kann selbst in solchen Bildern wirkungsvolle Baumkronen schaffen, die ansonsten von diversen unterschiedlichen Strichtechniken leben.

Harry Borgman wählt für seine Arbeit glatten Bristolkarton, um zu verhindern, daß die Farblösungen seiner grauen Marker zu sehr ausbluten. So trifft er die Struktur der Baumkrone am besten.

1. Umrisse in Punkten

Um eine sichere Basis zu erhalten, legen Sie zunächst die Silhouette des Baums fest. Mit der Spitze des hellsten grauen Markers können Sie sie mit zarten Punkten andeuten. Die Verteilung der Schattenflächen sollte ebenfalls schon im ersten Schritt zur Orientierung markiert werden. Hier können Sie durchgehende feine Linien ziehen, denn sie verschwinden später unter den dichten Punktfeldern.

2. Tonkomposition

Borgman entwickelt nun das Tonwertmuster. Damit die Punkte etwa gleich groß und die Muster gleichmäßig werden, arbeiten Sie am besten mit der Markerspitze. Vier Tonwertabstufungen reichen für ein solches Motiv vollkommen aus. Es empfiehlt sich, mit den hellsten Tonwertbereichen zu beginnen, denn es ist relativ einfach, Tonwerte nachträglich zu vertiefen. Wenn Sie die hellsten Bereiche in der linken und in der oberen Hälfte konzentrieren, stellen Sie einen glaubwürdigen Lichteinfall dar.

Ihre einfarbige Tonstudie müssen Sie keineswegs in Grauwerten ausführen; Sie können auch eine abgestufte Skala anderer Töne, etwa Grün oder Braun, einsetzen.

Tip

GEEIGNETE MOTIVE

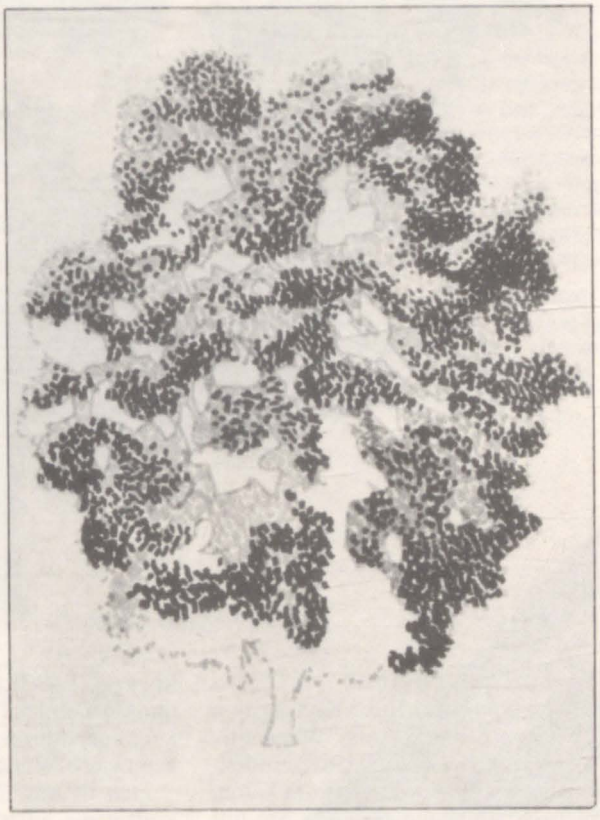
Die Ausdrucksmöglichkeiten, die sich Ihnen mit dicht gesetzten, verschiedenfarbigen Punkten erschließen, sind ausgesprochen vielfältig. Am besten eignen sie sich jedoch, um große lebhafte Flächen wiederzugeben. Die fein nuancierten Tonabstufungen halten das Interesse an Flächenstrukturen wach und empfehlen sich immer dann, wenn größere Bereiche leer und eintönig zu geraten drohen. Das Laubdach eines Waldes, die bunte Vielfalt einer blütenbestandenen Wiese oder auch die flirrenden Reflexionen auf einer Wasserfläche sind Paradebeispiele für einen sinnvollen Einsatz dieser Arbeitsweise.

WAS SIE BRAUCHEN

- Einen Bogen Bristolkarton, ungefähr 28 cm x 21 cm
- kühlgraue Marker in vier abgestuften Hell- und Dunkelwerten.

1

2



3. Tonwertbalance

Überprüfen Sie Ihre Kompostion aus einiger Entfernung. Wenn Sie, wie Harry Borgman, dabei entdekken, daß Sie noch einige Schatten vertiefen möchten, können Sie mit knappen Schrägstrichen kräftig dunkle Bereiche schaffen. Ein dunkelgrauer Marker ist hierfür das angemessene Werkzeug.

Den Baumstamm können Sie mit kräftigen, aufstupfenden Strichen andeuten. Damit der Stamm massiv und nicht flächig wirkt, lassen Sie einige weiße Flecken stehen.

Etwas zu krasse Übergänge in den Schattenparien gleicht Borgman mit mittelgrauen Punkten aus.

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Um den „Senfkorngarten" zu verstehen . . . müssen Sie jetzt nicht mehr Chinesisch können. Denn wir haben dieses faszinierende Lehrbuch der chinesischen Malerei ins Deutsche übertragen, in der poetischen und bildreichen Sprache des Originals.

Im 17. Jahrhundert in China als Lehrbuch entstanden, ist der „Senfkorngarten" dort noch heute eines der meist benutzten Lehrbücher. Denn bis heute ist es in China Tradition, daß jeder Studierende sich die reichhaltige Sammlung klassischer Motive zu eigen macht, ehe er eigene Wege der Darstellung geht.
Der „Senfkorngarten" bietet aber nicht nur viele dieser klassischen chinesischen Motive. Das Buch vermittelt das Denken und Fühlen, das hinter der chinesischen Malerei steht. Das beginnt bei der poetischen und bildreichen Sprache der Malanleitungen, umfaßt ein detailliertes Regelwerk und schließt auch den eigenen Seelenzustand mit ein, der beim Gestalten eingebracht wird.

So wird dem Leser des „Senfkorngarten" eine faszinierende Möglichkeit gegeben, fernöstliche Malerei nachzuempfinden.

Band I beschreibt einführend die Gestaltungselemente, Materialien und Werkzeuge, wobei eine „liebevolle Beziehung" zur Tusche, zu den Farben, zu den Pinseln und zum Malgrund aufgebaut werden soll. Anschließend wird die Lehre vom Malen und Darstellen der Bäume und der Steine, Felsen und Landschaften vermittelt.

Der Senfkorngarten, Band 1

ISBN 3-473-48346-X

Band II führt in die traditionellen Malmethoden der Blumen und Gräser ein. Die Orchideen-Lehre, Bambus-Lehre, Pflaumenblüten- sowie die Chrysanthemen-Lehre sind in diesem Buch in 4 Kapiteln zusammengefaßt.

Der Senfkorngarten, Band 2

ISBN 3-473-48347-8

Je Band 360 Seiten mit ca. 160 s/w Abbildungen.	Broschur.
Format	17,2 × 23,5 cm.
Preis je Band öS 296,40/sfr 35,–	DM **38,–**

Ravensburger®

Von Ravensburger® gibt es: Spiele, Kinder- und Jugendbücher, Puzzles, Hobby- und Malprogramme, Sachbücher und Videoprogramme.

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Vorschau auf Heft 43

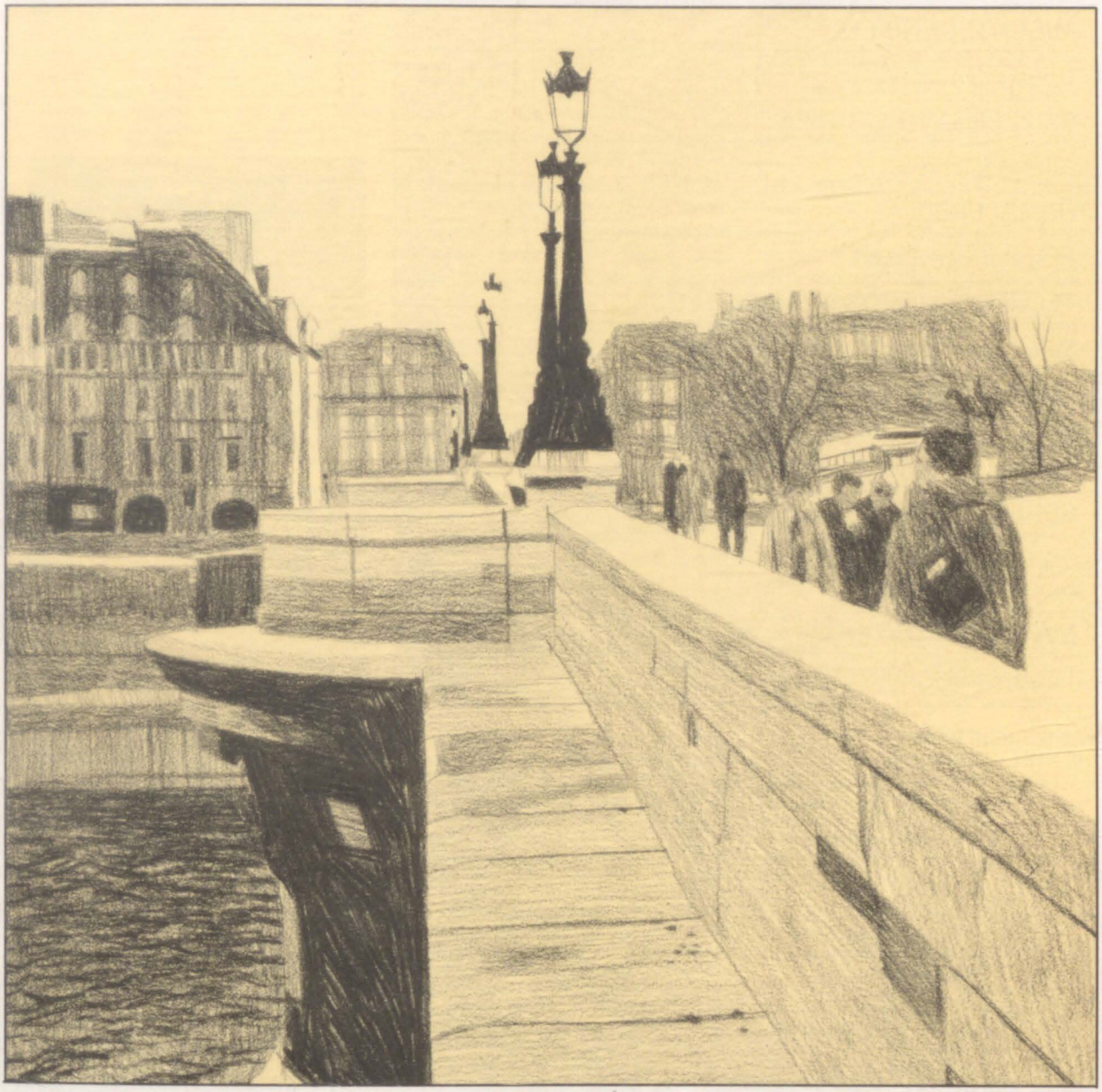
Die Collage ist eine Kunstform, aus der die Malerei immer wieder Anregungen schöpft. Auch Ihnen kann sie, wie Ian Goode mit Seidenpapier in **MISCHTECHNIKEN** anhand einer Übung vor Augen führt, neue Möglichkeiten eröffnen.
Eine helle Mondnacht ist ein ausgesprochen stimmungsvolles Motiv. Die **ÖLMALEREI** ist das ideale Medium, um die traumhafte Wirkung nächtlichen Lichts in Gemälden einzufangen.

Damit Sie all die ausdrucksstarken Posen wiedergeben können, die die Figurenmalerei so interessant machen, geben wir Ihnen in **SEHEN UND VERSTEHEN** wichtige Hinweise, wie Sie Ihre Figuren ins Lot bringen.
Einfühlsame Naturstudien gehören zur traditionellen chinesischen Kunst, die auch uns Europäer immer wieder aufs neue zu begeistern vermag. Der Künstler Frederick Wong führt Ihnen die vielseitigen Striche vor Augen, die mit Bambuspinsel und **TUSCHE** möglich sind.
Straßenszenen sind Motive, die das genaue Hinschauen lohnen. In **SKIZZEN UND STUDIEN** erfahren Sie, wie Sie schon in der Skizze die Weichen für eine wirkungsvolle Komposition stellen und Bilder schaffen, die ins Auge springen.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen



Heft 43

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 43

AQUARELL	
Ton in Ton	1177
Übung: Stadt am Fluß	1178
MISCHTECHNIKEN	
Übung: Seidenpapier	1180
SKIZZEN UND STUDIEN	
Alles Ansichtssache	1184
ÖLMALEREI	
Je später der Abend	1187
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Sinnliche Malweise	1192
TUSCHE	
Meditativ	1196
Bambus	1198
SEHEN UND VERSTEHEN	
Standbein – Spielbein	1200
Gewichtsverteilung	1202
MATERIALKUNDE	
Japanpinsel	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag.

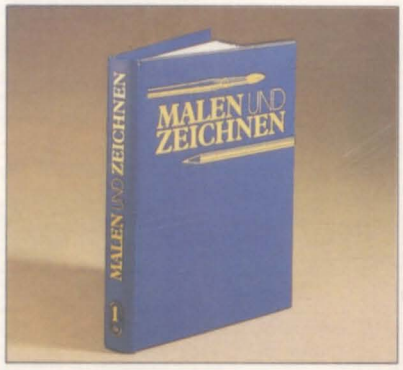
Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 120 00, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort werden Sie jederzeit die gewünschten Exemplare erhalten.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 120 00 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Holger Neuhaus (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Marita Persian, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Telefon: 0 40/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Text-/Bildmaterial auf den Seiten: Titel, 1186 Harry Borgman; 1178, 1179 Rowland Hilder; 1184 Richard Bolton; 1185 Paul Hogarth; 1188, 1189 Foster Caddell, 1190 Donald Holden; 1192, 1193, 1194, 1195 Bernard Dunstan; 1196, 1197, 1198, 1199 Frederick Wong; 1201, 1202, 1203, 1204 Joseph Sheppard

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Ton in Ton

Die Malerei mit einer begrenzten Palette ähnlicher Farbtöne bedarf einer genauen Abstimmung von Farb- und Tonwerten. Dann jedoch führt sie, besonders in Stadtansichten, zu Bildern von bestechender Schönheit und Klarheit.

Das Hauptproblem bei der Darstellung einer wirklichkeitsnahen Stadtansicht liegt oft in der Fülle von Details, die das Bild überfrachten und seiner Wirkung Frische und Lebendigkeit nehmen. Man kann dieses Problem lösen, indem man die Detailfülle im Mittelgrund durch einen dynamischen Himmel und einen sparsamen Vordergrund auflockert. Gerade bei Gesamtansichten läßt sich durch diese geschickte Dreiteilung, aber auch durch die Wahl des Blickwinkels, ein lebendiges Ergebnis erzielen. Bevor Sie Ihre Arbeit mit einer komplexen Stadtansicht beginnen, sollten Sie darum den Bildaufbau durch einige vorbereitende Skizzen klären.

Eine weitere Möglichkeit, der verwirrenden Vielfalt in einem Motiv entgegenzuwirken, liegt in der Wahl der Farben. Schon aus den wenigen auf dieser Seite abgebildeten Aquarellfarben läßt sich eine breite Palette ähnlicher Farbnuancen mischen. Die Malerei mit Mischtönen ähnlicher Farbigkeit, Ton-in-Ton-Malerei genannt, gehört zu den großen Herausforderungen im Umgang mit den Aquarellfarben.

Enge Grenzen, weites Feld

Die Arbeit mit Farbabstufungen eines eng begrenzten Bereichs birgt zwar die Gefahr, daß das Ergebnis eintönig und stumpf wirkt; mit etwas Übung gelingt es jedoch, gerade durch die minimalen Farbunterschiede ein Höchstmaß an differenzierter Farbwirkung im Gemälde entstehen zu lassen.

Um feine Farbnuancen zu erarbeiten, lohnt es sich, einige Skizzen und Detailstudien zu fertigen. In ihnen können Sie auch die fein differenzierten Töne gezielt auf Ihr Motiv hin anlegen.

John Suett

Übung: Stadt am Fluß (1. Teil)

Rowland Hilder geht es in seiner Stadtansicht darum, mit einander ähnlichen Farben eine möglichst differenzierte Farbwirkung zu erzielen. Er arbeitet mit einer begrenzten Palette, in der Blau-, Grau- und Brauntöne dominieren.

1. Die Komposition

Zunächst fertigt der Künstler einige Skizzen, um die Komposition zu entwickeln. Das untere Bilddrittel nimmt der Fluß ein, der Himmel bestimmt das obere Bilddrittel. So schafft Hilder eine harmonische Aufteilung des Formats, durch die das Hauptmotiv vorteilhaft zur Geltung kommt.

Mit zarten Bleistiftstrichen überträgt der Künstler die Umrisse der Szenerie auf Aquarellpapier. Anschließend befeuchtet er das Blatt mit einem großen Flachpinsel.

Um dem Aquarell einen mittleren Tonwert zu geben, mischen Sie auf der Palette reichlich Siena gebrannt mit wenig Neutraltinte. Verdünnen Sie diese Mischung mit Wasser, bis Sie einen blassen Farbton erhalten. Entscheiden Sie sich schon jetzt, welche Flächen die hellsten Partien Ihres Gemäldes bilden sollen, und sparen Sie sie beim folgenden Farbauftrag aus. Das Weiß des Papiers dient in diesem Aquarell als hellster Tonwert.

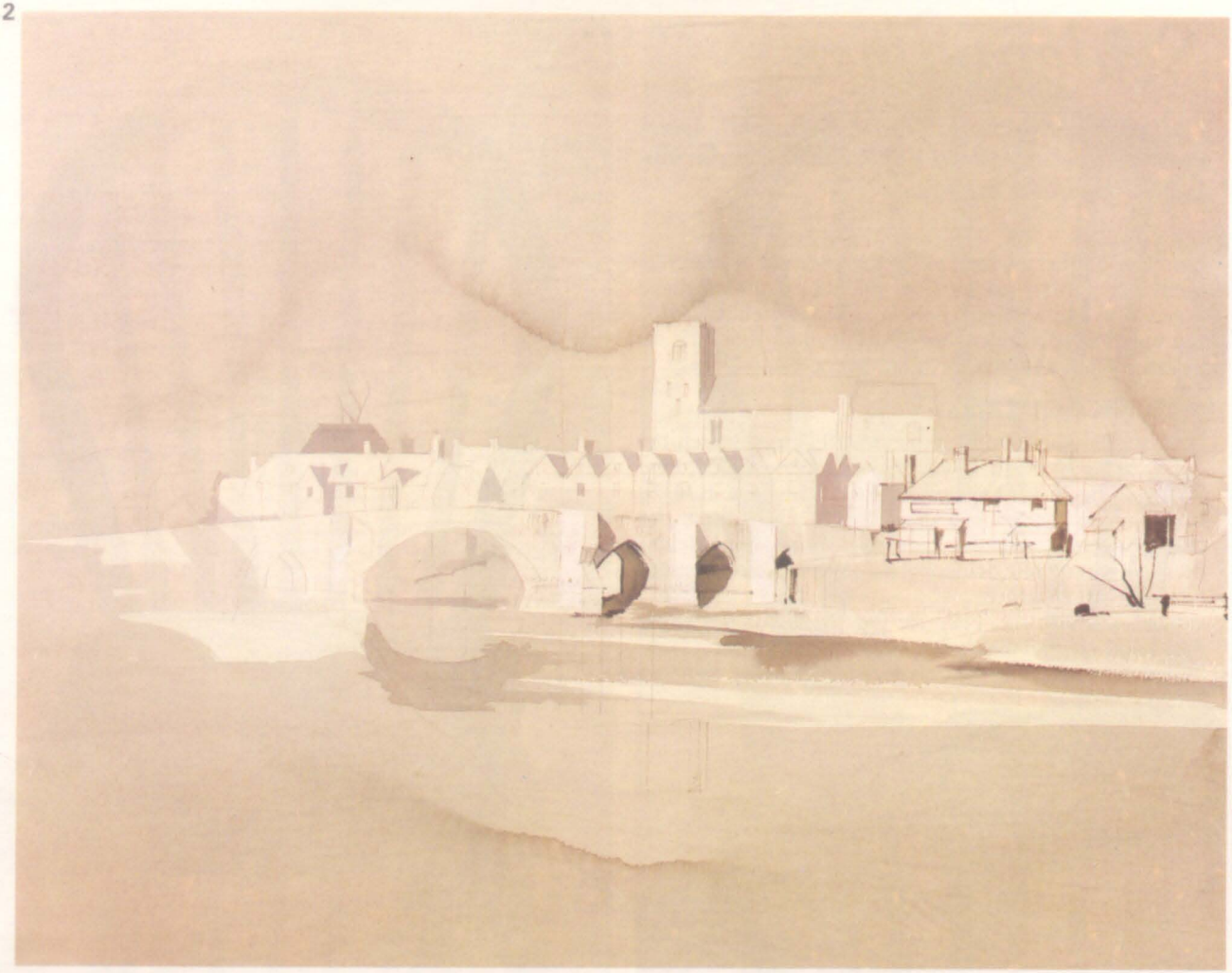
Mit dem großen Flachpinsel können Sie die Mischung aus Neutraltinte und Siena gebrannt großflächig auftragen. Indem Sie das Papier anschließend schräg halten, sorgen Sie dafür, daß der Farbauftrag gleichmäßig trocknen kann. Wasser, das sich am unteren Bildrand sammelt, nehmen Sie am besten mit einem sauberen, trockenen Pinsel auf.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt Aquarellpapier von mittlerer Körnung, ca. 38 cm x 55 cm
- eine Palette von acht Farben: Siena gebrannt, Neutraltinte, Lampenschwarz, Kobaltblau, Ultramarin, Umbra natur, Krapplack dunkel und Lichter Ocker
- Rundpinsel Nr. 2, Nr. 4 und Nr. 6, sowie einen großen Flachpinsel
- einen kleinen Schwamm oder Papiertücher
- eine Rasierklinge.

1

2



2. Erste Tonwertgestaltung

Um die Tonwerte in Grundzügen zu entwickeln, arbeitet der Künstler mit verdünnter Neutraltinte. Die Himmelspartie und den Fluß im Vordergrund überarbeitet Hilder zügig mit einem großen Flachpinsel. So besteht keine Gefahr, daß der Farbauftrag streifig wird. Um leuchtende Lichtreflexionen vorzubereiten, sparen Sie parallel zum Ufer eine Fläche auf dem Wasser aus.

Sobald der erste Farbauftrag Neutraltinte getrocknet ist, können Sie mit einem zweiten Auftrag die Partien von Himmel und Fluß weiterbearbeiten. Indem Sie das Papier schräg nach hinten und wieder zurückkippen, sorgen Sie dafür, daß die Farbe leichter verläuft, sich weich mit dem unteren Farbauftrag verbindet und keine harten Grenzen entstehen.

Rowland Hilder ließ sein Aquarell flach liegen, während der zweite Farbauftrag Neutraltinte trocknete. Dadurch entstanden Ränder, die nicht besonders vorteilhaft wirken. Sollte auch in Ihrem Bild der Übergang zwischen den beiden Grundtönen des Himmels nicht so fließend ausgefallen sein, wie Sie es sich eigentlich gewünscht hätten: Haben Sie keine Sorge. Der Künstler demonstriert in einem späteren Schritt, wie man solch kleine Mißgeschicke bei der weiteren Ausgestaltung „ausbügeln" kann.

Die Schatten auf den Gebäuden können Sie ebenfalls mit Neutraltinte ausführen. Ein Pinsel Nr. 4 ist hierfür das geeignete Werkzeug. Die tiefsten Töne entstehen aus einer Mischung Siena gebrannt und Lampenschwarz.

Mit dieser ersten Tonwertgestaltung ist eine solide Basis geschaffen, um in folgenden Schritten an die farbliche Ausarbeitung des Aquarells zu gehen.

Bereits in diesem frühen Stadium ist gut zu erkennen, daß zwischen den Häusern, der Brücke und den Reflexionen auf dem Wasser ein reizvoller Rhythmus heller und dunkler Töne entsteht.

Seidenpapier

Collagen sind schon deshalb spannend, weil es bereits bei der Wahl des Werkstoffes darum geht, Phantasie zu beweisen.

Ian Goode führt in unserer Übung vor, wie sich unterschiedliches Material zu einer wirkungsvollen Collage fügen läßt. Mit farbigem Seidenpapier entstehen Texturen und Schattierungen von bestechendem Reiz, wie sie in kaum einer anderen Technik zu erzielen wären.

1. Die Komposition

Eine sorgfältige Planung des Bildaufbaus zahlt sich bei einer Collage besonders aus. Goode überlegt sich, eine durchsichtige Flasche vor der Stuhllehne ins Bild zu bringen, um die Streben optisch gebrochen durch das Glas erscheinen zu lassen. Auf solche visuellen Effekte, die sich gerade mit Seidenpapier gut realisieren lassen, lohnt es sich zu achten.

Schneiden Sie die Teile für den Stuhl aus Seidenpapier aus, und fixieren Sie sie mit Montagekleber.

2

2. Formen auf dem Stuhl

Mit Bleistift können Sie die Gegenstände auf dem Stuhl umrißhaft einzeichnen. Die Formen der Wasserflasche und des Bierseidels schneiden Sie am besten mit einem Papierschneidemesser oder Skalpell aus der Sitzfläche des Stuhls aus. Wenn sich das Seidenpapier nicht ohne weiteres abziehen läßt, können Sie den Kleber mit Terpentin lösen. Anschließend lassen sich die Ausschnitte leicht vom Karton abheben.

Es sind oftmals kleine, ungewöhnliche Einfälle, die einer schlichten Farb- und Formkomposition ein lebendiges, unverwechselbares Gesicht verleihen und die Collage erst zur wirklich kreativen Leistung machen. Hier ist es die Transparenz der Glasflasche, die sich durch transparentes Seidenpapier darstellen läßt. Um die typische Lichtbrechung einer Glasflasche wiederzugeben, nutzen Sie die durch sie verdeckten Streben. Sie werden mit dem Skalpell leicht angehoben, seitlich versetzt und neu aufgeklebt.

3. Die durchsichtige Flasche

3

Schneiden Sie die Flaschenform zunächst aus hellgrauem Seidenpapier aus, und montieren Sie sie. Modellieren Sie dann die Schatten auf der Flasche mit übereinandergeklebten grauen Papierlagen. Sollten Sie im Handel kein Seidenpapier im passenden Ton erhalten, können Sie auch weißes Seidenpapier mit wasserlöslicher Farbe selbst einfärben. Graues Seidenpapier bildet auch den Schatten unter dem Stuhl.

Mit rosa Seidenpapier, das Goode zwischen die Lagen grauen Papiers bringt, nimmt der Künstler Bezug auf den Hintergrund, den er in einem zart rosa Ton plant.

In Collagen macht es sich besonders gut, wenn man tatsächliche Bestandteile der abgebildeten Gegenstände in die Darstellung integriert. Für dieses Motiv bieten sich Flaschenetiketten geradezu an. Wählen Sie ein interessantes aus. Indem Sie es einschneiden, können Sie die Rundung des Flaschenkörpers darstellen.

Den Schraubdeckel der Wasserflasche geben Sie mit roten und braunen Seidenpapierausschnitten wieder. Indem Sie mit dem Papierschneidemesser sehr schmale Streifen auf der Flasche entfernen, erwecken Sie den Eindruck heller Lichtreflexe.

4

4. Die Bierflasche

Die zweite Flasche wird nach dem gleichen Prinzip aus braunem Seidenpapier geschnitten. Die dunkle Bierflasche reflektiert, im Gegensatz zum klaren Glas der großen Flasche, die Farben ihrer unmittelbaren Umgebung. Bilden Sie diese Spiegelungen in Gelb, Blau, Grün, Rot und Hellgrau nach, und passen Sie die Seidenpapierausschnitte der Rundung der Flasche an.

Die Bierflasche trägt ein geprägtes Emblem. Sie können es in Ihrer Collage abbilden, indem Sie sein Muster mit der scharfen Klinge Ihres Messers ins Seidenpapier ritzen. Schieben Sie dabei stellenweise das Papier zum Relief zusammen.

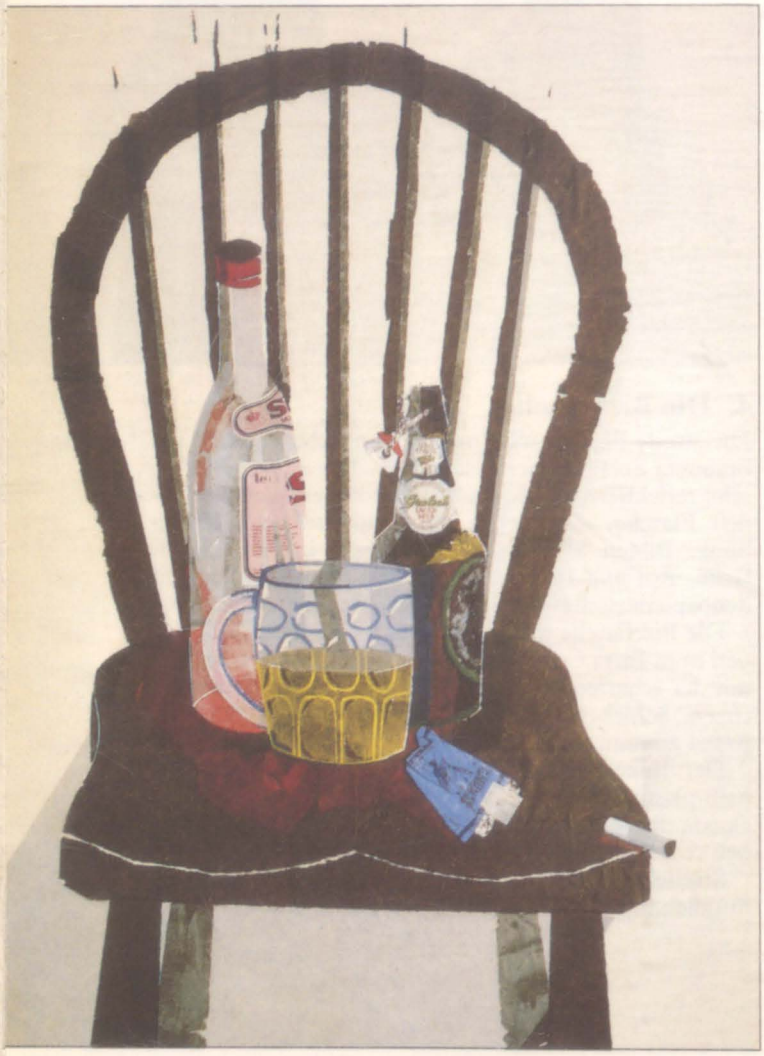
Der Bügel des Verschlusses läßt sich mit Alufolie halb-plastisch modellieren. Auch der Bierflasche hat Goode durch die Verwendung der Originaletiketten einen realistischen Zug verliehen.

Streifen grauen Seidenpapiers formen die Streben der Stuhllehne optisch aus.

5. Das Bierseidel

Das große, gedrungene Bierglas in der Bildmitte ist zur Hälfte mit Bier gefüllt. Ein eingepaßtes Stück braunes Seidenpapier liefert den Grundton. Kerben Sie dann – um Lichtreflexe zu setzen – mit dem Papierschneidemesser die Umrisse des Musters in das Glas, und schaben Sie die Konturen aus, bis an diesen Stellen der weiße Karton zum Vorschein kommt. Um das „Bier" im Seidel darzustellen, wird über den braunen Grundton ein passender Ausschnitt gelben Seidenpapiers modelliert. Mit Streifen leuchtend blauen Papiers deuten Sie den ringförmigen Schatten auf dem Glasrand an.

Den hellen Henkel des Glases hat Goode nicht aus dem Hintergrund ausgeschnitten, sondern zunächst als Positivform aus weißem Karton aufgeklebt und dann mit einer Lage grauen Seidenpapiers überklebt. Auch die leere Hälfte des Seidels wird mit einem grauen Seidenpapierausschnitt überklebt. Wie zuvor können Sie einzelne Schlaglichter auskerben.



6

6. Die Zigarettenschachtel

Als weiteres Spannungsmoment fügt Ian Goode eine Zigarettenschachtel in seine Collage ein. Ebensogut würde sich aber auch Schokoladen- oder Bonbonpapier machen; lassen Sie Ihre Phantasie spielen.

Ian Goode drückt die Zigarettenschachtel so zusammen, daß ihr hinteres Ende schmaler als das vordere wird. Auf diese Weise erweckt er den Eindruck von Räumlichkeit.

Das zerknitterte Relief der Schachtel belebt die Komposition und bildet ein Gegengewicht zu den flach montierten Flaschenetiketten. Wenn Sie noch dazu eine Zigarette auf der Stuhlkante aufkleben, brechen Sie die aufs Zentrum orientierte Anordnung der Gegenstände wirkungsvoll auf und schaffen einen Blickfang in der unteren rechten Bildhälfte.

WAS SIE BRAUCHEN

- Einen Bogen weißen Karton, 75 cm x 50 cm
- Seidenpapier in den Farben: Rosa, Rotviolett, Hellgrau, Gelb, Rot, Grün, Blau und Braun
- diverse Gegenstände und Materialien wie Flaschenetiketten, eine Zigarettenschachtel, Alufolie
- Bleistift, einen Montagekleber (etwa Fixogum), Terpentin, ein Papierschneidemesser oder Skalpell.

7. Die Gegenstände im Ausschnitt

Die wichtigsten Gegenstände auf dem Stuhl bilden durch ihre Anordnung zueinander bereits eine ausgewogene Komposition. Die positiven Formen der Gegenstände sind so gut arrangiert, daß auch die Leerräume als prägnante Negativformen wahrgenommen werden.

Auf diese Weise gelingt es Ian Goode, das Interesse ans Zentrum der Kompositon zu binden. Gerade in Collagen sollte man großes Gewicht auf eine ausgewogene Komposition legen. Schon beim Planen finden Sie durch Verschieben der Bildelemente ihre Position.

7

8

8. Der Hintergrund

Um die realistische Wirkung zu verstärken, können Sie den Stuhl gegen ein im Hintergrund schemenhaft gestaltetes Fensterkreuz absetzen. Über dem weißen Grund scheint der Stuhl zu schweben – schon ein zart ausgeführter Hintergrund gibt ihm jedoch Halt.

Das Fenster stellen Sie mit Streifen in zartem Rotviolett und grauem Seidenpapier angemessen dar. Die Wand gestalten Sie mit rosa Seidenpapier wirkungsvoll, indem Sie die Formen des Stuhls aussparen.

Unterhalb des Fensters bleibt ein breites Band des weißen Untergrunds frei, mit dem einfallendes Licht dargestellt wird. Durch seinen Verlauf von schräg oben nach unten können Sie die verschiedenen Teile der Komposition miteinander verbinden.

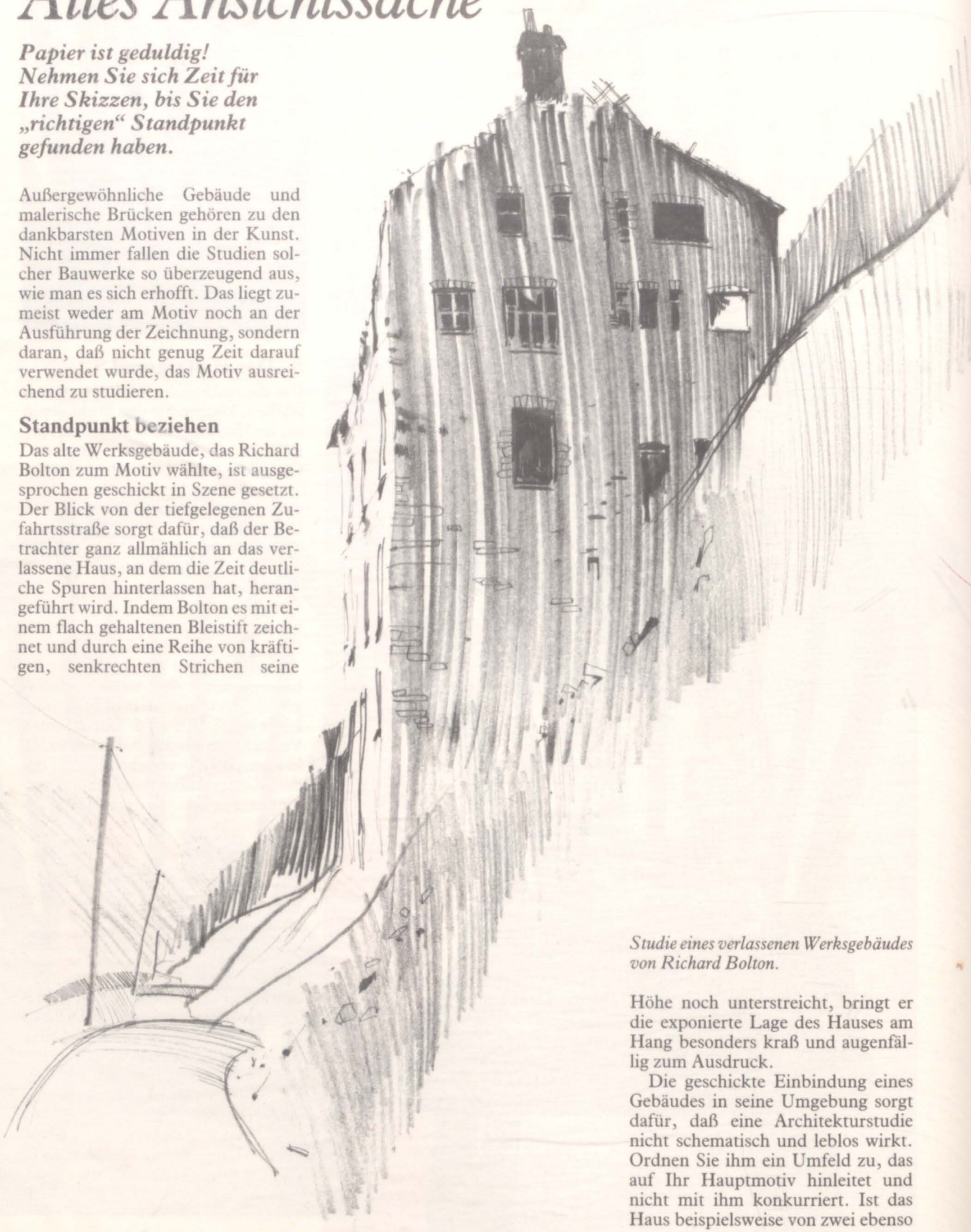
Alles Ansichtssache

Papier ist geduldig! Nehmen Sie sich Zeit für Ihre Skizzen, bis Sie den „richtigen" Standpunkt gefunden haben.

Außergewöhnliche Gebäude und malerische Brücken gehören zu den dankbarsten Motiven in der Kunst. Nicht immer fallen die Studien solcher Bauwerke so überzeugend aus, wie man es sich erhofft. Das liegt zumeist weder am Motiv noch an der Ausführung der Zeichnung, sondern daran, daß nicht genug Zeit darauf verwendet wurde, das Motiv ausreichend zu studieren.

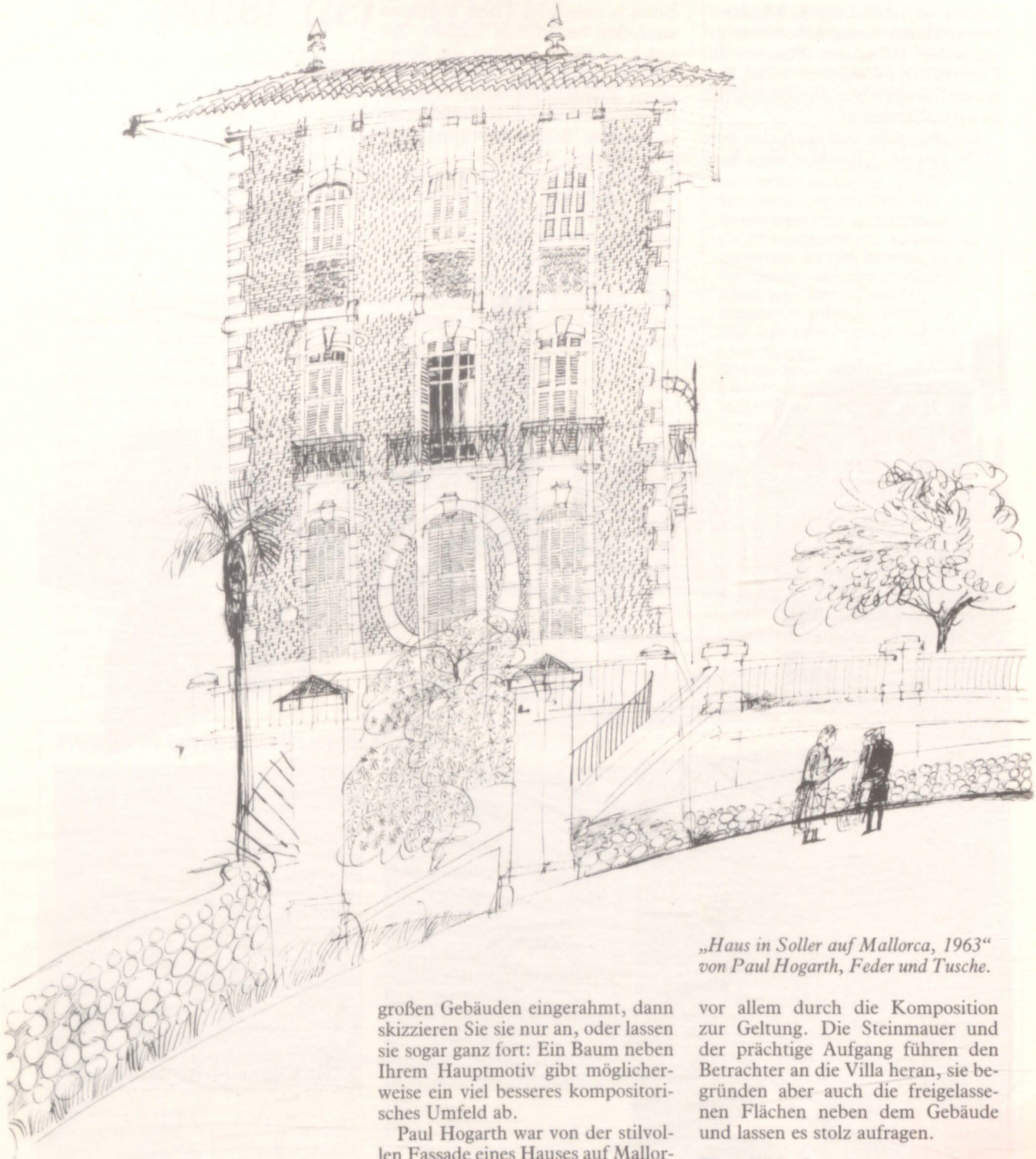
Standpunkt beziehen

Das alte Werksgebäude, das Richard Bolton zum Motiv wählte, ist ausgesprochen geschickt in Szene gesetzt. Der Blick von der tiefgelegenen Zufahrtsstraße sorgt dafür, daß der Betrachter ganz allmählich an das verlassene Haus, an dem die Zeit deutliche Spuren hinterlassen hat, herangeführt wird. Indem Bolton es mit einem flach gehaltenen Bleistift zeichnet und durch eine Reihe von kräftigen, senkrechten Strichen seine Höhe noch unterstreicht, bringt er die exponierte Lage des Hauses am Hang besonders kraß und augenfällig zum Ausdruck.



Studie eines verlassenen Werksgebäudes von Richard Bolton.

Die geschickte Einbindung eines Gebäudes in seine Umgebung sorgt dafür, daß eine Architekturstudie nicht schematisch und leblos wirkt. Ordnen Sie ihm ein Umfeld zu, das auf Ihr Hauptmotiv hinleitet und nicht mit ihm konkurriert. Ist das Haus beispielsweise von zwei ebenso



„Haus in Soller auf Mallorca, 1963“ von Paul Hogarth, Feder und Tusche.

großen Gebäuden eingerahmt, dann skizzieren Sie sie nur an, oder lassen sie sogar ganz fort: Ein Baum neben Ihrem Hauptmotiv gibt möglicherweise ein viel besseres kompositorisches Umfeld ab.

Paul Hogarth war von der stilvollen Fassade eines Hauses auf Mallorca geradezu fasziniert. Die hohen Fenster mit ihren Läden, die geschwungenen Simse darüber und die feinen Gitter der Balkone boten ihm zahlreiche Möglichkeiten zur Strichvariation. Die Vornehmheit des Gebäudes bringt der Künstler jedoch vor allem durch die Komposition zur Geltung. Die Steinmauer und der prächtige Aufgang führen den Betrachter an die Villa heran, sie begründen aber auch die freigelassenen Flächen neben dem Gebäude und lassen es stolz aufragen.

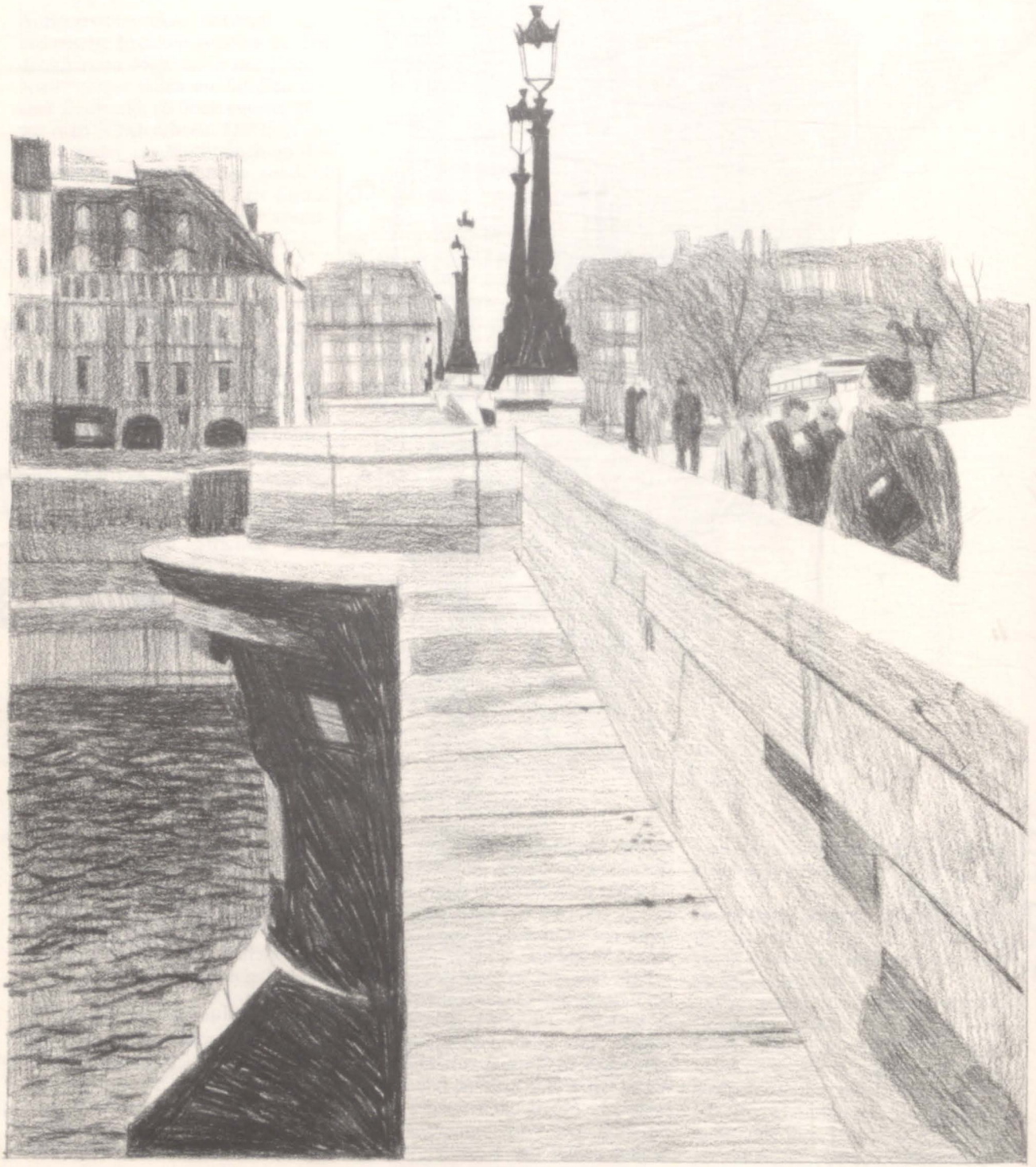
Details erfassen

Architekturstudien erfordern oftmals ungewöhnlich genaue Feinarbeiten. Wenn vor Ort die Zeit nicht ausreicht, um etwa Details an einer Fassade mit Stuckarbeiten präzise zu erfassen, machen Sie sich kurze

Notizen in Ihrem Skizzenbuch, und deuten Sie die wichtigsten Einzelheiten in Ihrem Kompositionsentwurf zumindest an einigen Punkten an. Dann haben Sie es später leicht, Ihre ersten Entwürfe aus dem Gedächtnis zu vervollständigen.

Detailstudien sind auch eine gute Hilfe, um den Charakter eines Bauwerks zu erkennen, den die Komposition betonen soll. Harry Borgman entdeckte bei solchen Studien, aus welch klotzigen Blöcken die Seine-Brücke „Pont Neuf" gefügt ist. In seiner Komposition wählte er einen Blickwinkel, der dieses Merkmal des imposanten Bauwerks wirkungsvoll thematisiert.

„Pont Neuf" von Harry Borgman, 26 cm x 29 cm.



Je später der Abend

Ob Sie die verträumte Atmosphäre einfangen möchten oder ob Sie einfach wiedergeben, was Sie sehen: Bei Nacht sind Landschaften von besonderem Reiz.

Neue Gesichtspunkte und Themen, denen man sich bislang noch nicht zugewendet hat, fördern die Kreativität ungemein. Was kann einem Künstler besseres widerfahren, als sich vor Aufgaben gestellt zu sehen, für deren Bewältigung er noch kein Patentrezept entwickelt hat. Nächtliche Landschaften sind solche Motive, die das Malen wieder zu einem Erlebnis werden lassen.

Das Mondlicht, das vielen nächtlichen Landschaften ihr zauberhaftes Gepräge gibt, ist schon für sich genommen ein faszinierendes Thema. Obwohl es eher fahl ist, die Elemente einer Landschaft nur schwach erhellt und in Schattenbereichen Details ganz verschwinden, weil der Himmel anders als bei Tage kein Licht reflektiert, gehören die silbrigen Spiegelungen von Mondlicht auf einem See oder auf Häuserdächern zu den bezauberndsten Lichterscheinungen überhaupt.

Licht von Straßenlaternen, die scharf abgegrenzten Lichtkegel von Autoscheinwerfern und bunt schillernde Leuchtreklamen tragen zwar nicht unbedingt zur romantischen Stimmung eines nächtlichen Motivs bei, sie bieten aber Anreiz, Lichtkompositionen zu erproben. Oft entstehen bedeutsame Schattenformen, die ein Bild wirkungsvoll strukturieren.

Farbgebung

Farben bei Nacht zu beurteilen, ist nicht ganz einfach. Sie liegen zwar hauptsächlich im dunklen und trüben Bereich, man sollte sich jedoch davor hüten, große Flächen in Schwarz, Blau oder Dunkelbraun zu malen. Bringen Sie ruhig mehr Abwechslung in das Spektrum der Farbtöne, übertreiben Sie die hellen Töne ein wenig, und dämpfen Sie lediglich Ihre Farbmischungen. Sie schaffen so eine typisch nächtliche Atmosphäre, ohne daß Ihr Gemälde langweilig erscheint.

AUF MOTIVSUCHE

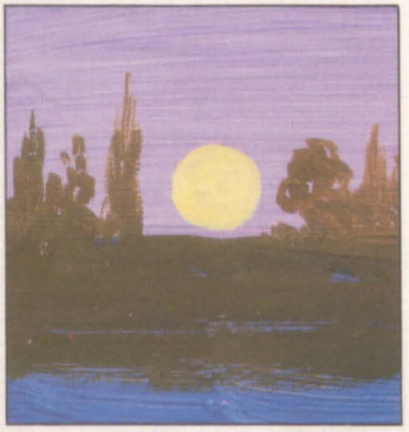
Um erste Erfahrungen mit der Darstellung nächtlicher Motive zu sammeln, sollten Sie einfach das malen, was Sie vom Fenster Ihres Arbeitszimmers aus sehen können. Indem Sie einen Ausblick wählen, mit dem Sie vertraut sind, machen Sie es sich selbst einfacher, die Tiefengliederung der Szenerie in Ihrem Gemälde umzusetzen; sie ist nachts oft nur schwer zu erkennen. Es hilft oftmals sehr viel weiter, wenn man einfach weiß, was sich hinter den dunklen Formen verbirgt, die man nur schemenhaft ausmachen kann.

Sobald Sie erste praktische Kenntnisse erworben haben, steht Ihnen ein weites Feld wunderbarer Motive offen. Warten Sie eine helle Mondnacht ab, um den Blick über Landschaften schweifen zu lassen und die Szenerie in einem Bild einzufangen. Bei bedecktem Himmel finden Sie lohnende Szenen eher in der Stadt. Die Lichter einer Hafenanlage, in der auch bei Nacht gearbeitet wird, oder die Leuchtreklame einer Geschäftsstraße bieten dem Maler faszinierende Motive.

FARBEN IN EINER NÄCHTLICHEN SZENE

Der Nachthimmel
Eine gute Mischung für Himmelsfarben finden Sie mit Alizarin-Krapplack dunkel, Phthaloblau und ein wenig Weiß. Lassen Sie die Farbe zum Horizont hin blasser werden, und führen Sie den Pinsel in waagerechten Bahnen über die Leinwand, um eine gleichmäßige Tonabstufung zu erzielen.

Silhouetten
Silhouetten erscheinen gegen den tiefblauen Nachthimmel in einem dunklen Orangebraun. Einen geeigneten Farbton mischen Sie aus Vandyckbraun, Alizarin-Krapplack dunkel und Kadmiumgelb dunkel. Indem Sie die Anteile variieren, können Sie die plastische Form leicht herausmodellieren.



Der Mond
Einen gelben Mond zu malen, ist gar nicht so einfach. Wenn man Weiß mit Lichter Ocker mischt, wird die Farbe viel zu hell und leuchtend. Geben Sie deshalb ein wenig Blau und Alizarin-Krapplack dunkel hinzu. Dieses Violett mildert die Leuchtkraft des Gelbs, ohne den Farbton zu verändern.

Foster Caddells Studie gewinnt ihre geheimnisvolle Atmosphäre dadurch, daß die einzelnen Bildelemente düster und flächig wiedergegeben werden. Dem Betrachter bleibt viel Raum, die eigene Phantasie ins Spiel zu bringen.

Überhaupt ist nächtliches Licht alles andere als monoton. Mondschein taucht die Welt in blaues und silbrig-weißes Licht, während Straßenbeleuchtung oft eine warme, gelbliche Färbung hat. Von besonderem Reiz ist auch das fast orange wirkende Licht, das aus den Fenstern von Wohnhäusern scheint. Es läßt sich betonen, wenn man es mit kühlen, dunklen Farben umgibt.

Formgebung

Oft ist das Licht bei Nacht einfach zu schwach, um Formen deutlich erkennen und modellieren zu können. Bei Nacht erscheinen die Elemente einer Landschaft meist flach, fast zweidimensional. Es ist eine gestalterische Entscheidung, ob Sie die Formen so flach malen, wie Sie sie sehen, oder ob Sie aus Ihrem Wissen schöpfen und die Plastizität der Gegenstände herausarbeiten. Im ersten Fall wird der Eindruck entstehen, über Ihr Motiv ergieße sich das glitzernde Licht einer Vollmondnacht, während die flacheren Formen eher ein atmosphärisches Gemälde entstehen lassen, in dem der geheimnisvolle Aspekt der Nacht im Vordergrund steht.

Eine nächtliche Szene lebt vor allem vom schmalen Spektrum dunkler Farbtöne. Es ist daher nicht ganz einfach, für die Anlage des Tonwertspektrums einen goldenen Mittelweg zu finden: Einzelne Formen sollen sich tonal klar unterscheidbar voneinander absetzen, aber dennoch soll der typische Eindruck von Dunkelheit überwiegen. Damit Ihnen das gelingt, sollten Sie zunächst den dunkelsten Ton festlegen und sich für den hellsten Ton eine Grenze setzen, die Sie nicht überschreiten wollen. Auf einem separaten Stückchen Malkarton können Sie dann erproben, ob sich innerhalb dieser Grenzen ausreichend differenzierte Töne mischen lassen.

Luftperspektive

Die Luftperspektive ist auch bei nächtlichen Motiven ein gutes Mittel, um Räumlichkeit zu erzeugen: Die Töne werden mit zunehmender Entfernung blasser, nur ist die Veränderung unauffälliger als bei Tag. Sie sollten daher, um möglichst starke Tiefenwirkung zu erzielen, den Tonkontrast zwischen Vorder- und Hintergrund dadurch stützen, daß Sie in der Ferne auf Details verzich-

MALEN VOR ORT

Wer sich entschließt, seine vier Wände zu verlassen, um eine nächtliche Szene vor Ort zu malen, der wird mit einigen Schwierigkeiten zu kämpfen haben. Wenn man seinen Arbeitsplatz so hell beleuchtet, daß man die Farben gut mischen kann, dann wird es dem Auge schwerfallen, sich auf das tiefe Dunkel ringsum einzustellen. Am ehesten gelingt die nächtliche Freiluftmalerei noch in der Stadt, wo Straßenlampen für eine einigermaßen gleichmäßige Ausleuchtung sorgen. Allerdings verfälscht ihr Kunstlicht die Wirkung Ihrer Farben. Am besten ist es darum, vor Ort nur die Komposition, interessante Details und die Verteilung der Tonwerte zu skizzieren.

ten und die Bildelemente am Horizont als Silhouetten gegen den Himmel abheben.

Der nächtliche Himmel zeigt sich keinesfalls einfach als schwarze Fläche, er weist vielmehr nuancierte Abstufungen eines tiefen Blaus auf. Noch lange Zeit, nachdem die Sonne untergegangen ist, wirkt sie sich auf die Farben des Himmels aus. Dort, wo sie hinter dem Horizont verschwand, bestimmt ein vergleichsweise helles Blau die Farbigkeit des Himmels.

Auch das künstliche Licht der Städte hat Einfluß auf die Farben des Nachthimmels. Über Gebieten mit besonders starker Beleuchtung, etwa Industrieanlagen oder einem flutlichtbestrahlten Sportplatz, zeigt sich am Himmel ein deutlicher Lichtschein. Und die Summe der Lichter einer Großstadt erzeugt soviel Helligkeit, daß die Wolken über ihr eine rötliche Unterseite bekommen. Je niedriger die Wolken hängen, um so mehr geht der Widerschein ins Orange.

Silhouetten

Ein besonders reizvolles Motiv geben die Silhouetten von Gebäuden und Bäumen vor dem nächtlichen Himmel ab. Malen Sie sie nie gänzlich schwarz; Ihr Bild würde wenig überzeugend wirken. Tatsächlich weisen die Gegenstände, die sich vor dem bläulichen Himmel abzeichnen, einen leichten Ton seiner Komplementärfarbe auf: dunkles Orangebraun.

Wählen Sie für diese Farbmischungen lasierende Farben, damit die Silhouetten nicht stumpf, sondern etwas durchleuchtet aussehen und zu den deckenderen helleren Teilen des Bildes einen Kontrast bilden. Indem Sie die Silhouetten im Tonwert voneinander unterscheiden, verleihen Sie dem Bild zusätzlich Tiefe.

Tip

WASSER ALS BLICKFANG

Um eine nächtliche Szene zu beleben, können Sie einen Teich oder einen Fluß in die Komposition einbeziehen. Das Muster der Lichtreflexe schafft Abwechslung und setzt einen stimmungsvollen Gegensatz zur dunklen Umgebung.

„Nächtliche Winterlandschaft" von Foster Caddell, Öl auf Leinwand, 60 cm x 76 cm. Die zweite Version des nächtlichen Motivs thematisiert das blasse Mondlicht, das von den Dächern und den Kräuselwellen des Bachs reflektiert wird.

Detroit Institute of Arts, Detroit, Michigan

M. frdl. Gen. National Museum of American Art, Schenkung von William T. Evan

Detroit Institute of Arts, Detroit, Michigan

„Mondlicht" von Albert Pinkham Ryder, Öl auf Holzgrund, 40 cm x 45 cm. Seine Atmosphäre bekommt das Bild vor allem dadurch, daß die hellsten Partien, der Mond und sein Widerschein, durch direkt benachbarte dunkle Flächen intensiviert werden. Im Ausschnitt (oben) wird deutlich, daß der pastose Auftrag der hellen Farben die Wirkung noch steigert, weil Licht von der Oberfläche der Farben reflektiert wird.

Ganz links: „Nachtstück in Schwarz und Gold: Feuerwerkskörper" von James McNeill Whistler, 1875, Öl auf Holzgrund, 61 cm x 47 cm. Whistler gibt das eindrucksvolle Feuerwerk am nachtblauen Himmel durch dicke Farbkleckse und -sprenkel in hellen Farben wieder. Er verzichtet auf ausgeformte Details und erzielt räumliche Tiefe allein schon durch eine geschickte Farbgebung.

Sinnliche Malweise

Wie kaum ein anderer impressionistischer Maler genoß Pierre Auguste Renoir den sinnlichen Reiz des Malprozesses. Seine Freude am Umgang mit den Farben und sein enormes handwerkliches Können spiegeln sich in seinem ganzen Lebenswerk.

Renoir (1841–1919) war, neben Monet und Pissarro, einer der wichtigsten Maler in der Geschichte des Impressionismus. Bevor er sich der freien Malerei widmete, machte er eine Ausbildung als Porzellanmaler. Er entwickelte großes Geschick auf diesem Gebiet und konnte genug Geld sparen, um seine künstlerische Laufbahn zu beginnen. Die in der Porzellanmalerei erworbene Selbstsicherheit und Eleganz, aber auch die präzise Pinselführung – feiner als die der meisten Kollegen – spiegeln sich in seinen Gemälden wider.

Renoirs Arbeitsweise

Wie kaum ein anderer Maler gegen Ende des 19. Jahrhunderts hatte Auguste Renoir ein großes Vergnügen am Malvorgang selbst. Ähnlich wie Monet besaß er eine virtuose und sinnliche Malweise; aber abgesehen von der Zeit, in der er und Renoir gemeinsam am Ufer der Seine malten und Meisterwerke schufen, die kaum voneinander zu unterscheiden sind, ist Monets Pinselführung wesentlich abrupter und weniger zärtlich. Charakteristisch für die Arbeitsweise Renoirs ist seine Aussage, er „habe es gerne, wenn die Leinwand seine Hand dazu verführe, sie zu streicheln." Seine behutsame Pinselarbeit spricht aus allen seinen Werken.

Renoir hatte eine Vorliebe für glatte weiße Leinwände. Auf sie trug er oft noch eine Grundierung aus Bleiweiß auf, das er mit einer Lösung aus einem Drittel Leinöl und zwei Dritteln Terpentin anmischte. Die Oberfläche wurde dadurch sehr hell und glatt. Durch Malmittel gestaltete Renoir den Farbauftrag meist sehr abwechslungsreich. Eine fast transparente Farbgebung, wie beim Gesicht im Bild „Die Loge", kontrastiert oft mit pastosen Farbschichten, in unserem Beispiel in den Glanzlichtern des Kleides und des Opernglases. Dieser Umgang mit den Schlaglichtern spiegelt die alte Handwerksregel der Maler wider: „Dunkle Bereiche dünn, helle Stellen dick!"

Wenn Renoir über seine Malerei sprach, spielte er oft ganz bewußt seine differenzierte Malweise herunter und stellte sich als naiven Handwerker dar: „Ich arrangiere mein Thema so, wie ich es haben möchte, und dann fange ich an zu malen, als wäre ich noch ein Kind. Ich möchte, daß ein Rot wie eine Glocke klingt. Wenn das nicht der Fall ist, dann füge ich noch mehr Rottöne und andere Farben hinzu, bis ich mein Ziel erreicht habe. Darin besteht meine ganze Kunst; ich habe keine Regeln oder Techniken. Ich sehe mir einen Akt an, und ich nehme Tausende von winzigen Farbschattierungen wahr. Ich muß herausfinden, welche davon auf meiner Leinwand lebendig wirken und die Haut entsprechend vibrieren lassen . . ."

Aber diese Einfachheit täuscht. Renoir beschreibt hier sehr treffend die Mischung aus Unmittelbarkeit der Wahrnehmung und Differenziertheit der Farbwahl, die für den Impressionismus so typisch ist. Es ist alles andere als naiv, farbige Erscheinungen bewußt in „Tausende von winzigen Farbschattierungen" zu brechen.

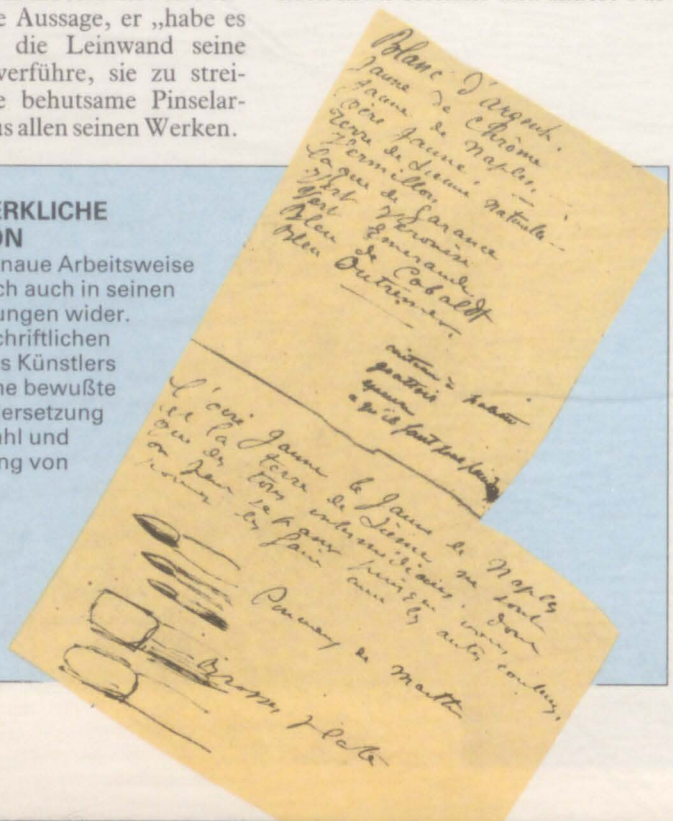
Wandlung im Stil

Renoirs Freude am virtuosen Umgang mit den vielfältigen Farbschattierungen bewahrte ihn nicht davor, um 1882 mit den impressionistischen Techniken unzufrieden zu werden, an deren Entwicklung er und Monet so stark beteiligt gewesen waren. Seine Italienreise, auf der er sich mit der italienischen Renaissance befaßte, war für diese Unzufriedenheit und für die Veränderungen in seiner Malerei mitverantwortlich – Veränderungen, die man mit Pissarros Hinwendung zum Pointillismus vergleichen kann.

Zu dieser Zeit arbeiteten alle wichtigen Impressionisten isoliert voneinander. Schon eine ganze Zeitlang hatte Renoir das Gefühl gehabt, daß seinen Gemälden eine Festigkeit in der Formgebung fehlte und daß eine Rückkehr zur klassischen Kompositionsordnung nötig sei. Die Bilder, die er in Italien sah, verstärkten diese Einschätzung.

Wenn sich in seiner bisherigen Malerei die Form der dargestellten Gegenstände ganz in den farbigen

HANDWERKLICHE PRÄZISION
Renoirs genaue Arbeitsweise spiegelt sich auch in seinen Aufzeichnungen wider. Die handschriftlichen Notizen des Künstlers zeigen seine bewußte Auseinandersetzung mit der Wahl und Verwendung von Farben.

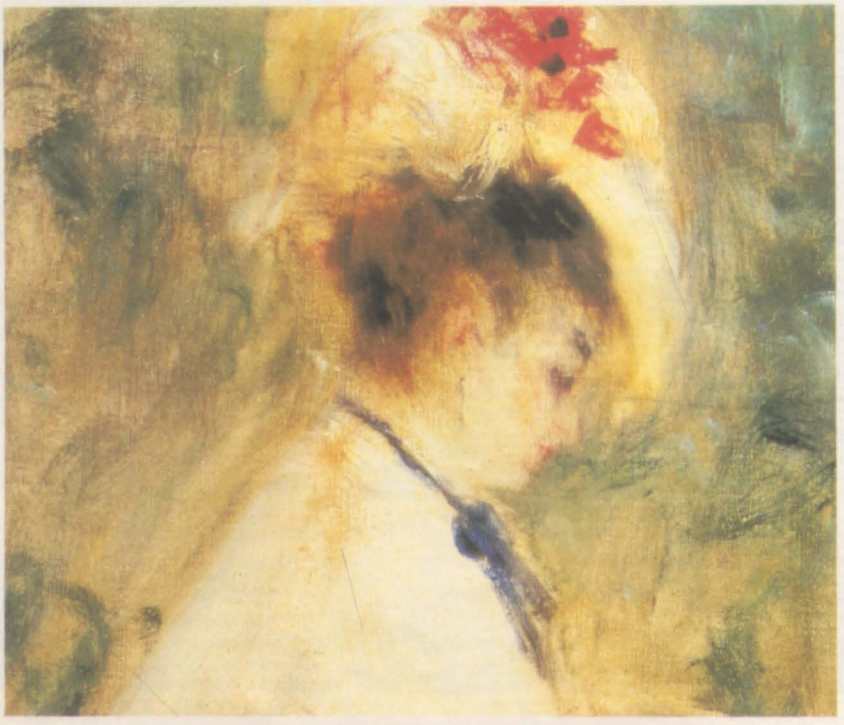


„Die Loge", 1874, 80 cm x 64 cm. Ein großartiges Beispiel für Renoirs sensible und sinnliche Malweise, voller Abwechslung und Frische.

M. frdl. Gen. Courtauld Institute Galleries, London

M. frdl. Gen. Courtauids Institute Galleries, London

M. frdl. Gen. Christies of London



„Der Angler", 1874, Öl auf Leinwand, 54 cm x 65 cm. Bei diesem Gemälde, das aus der Blütezeit des Impressionismus in den siebziger Jahren stammt, verschmelzen die Figuren fast mit ihrer Umgebung. Die einzelnen Farbflächen und Konturen fließen gekonnt ineinander und geben dem Bild eine atmosphärische Leichtigkeit. Im Ausschnitt wird der Gegensatz zu seinem Gemälde „Die Loge" deutlich. Der Farbauftrag ist sehr einheitlich. Renoir arbeitete hier weder das Gesicht klar und lasierend heraus, noch trug er Glanzlichter pastos auf.

Schattierungen auflöste, so bemühte sich Renoir jetzt besonders um klare Grenzen der Formen und Farbflächen. Er gab die Darstellung der flimmernden Lichterscheinungen zugunsten einer ungebrochenen Formgebung und einer bewußteren Komposition auf.

Erneute Bearbeitung

„Die Regenschirme" ist ein relativ frühes Werk aus dem Jahr 1879, das Renoir aber wahrscheinlich Jahre später noch einmal überarbeitete: Hier sind Elemente des neuen, klaren Stils mit der älteren impressionistischen Malweise kombiniert. Das kleine Mädchen rechts im Bild, das einen Reifen in der Hand hält, ist typisch für den Renoir der siebziger Jahre, weich und schillernd in der Farbgebung, während die fließenden Farbübergänge bei der jungen Frau mit der Hutschachtel durch klare Abgrenzungen der Konturen definiert sind: So malte Renoir zu Anfang der achtziger Jahre.

Mitte der achtziger Jahre löste sich Renoir wieder von der selbstgewählten Einengung und fand zurück zu den verschwimmenden Formen seiner frühen Werke und der heiteren Farbigkeit transparenter Farbschichten.

Handwerkliches Können

Sein ganzes Leben über bestand Renoir auf ausgefeilter handwerklicher Kunstfertigkeit, die mit dem zu seiner Zeit in der Malerei einsetzenden freieren Umgang mit den bildnerischen Mitteln kontrastierte.

Diese Sorgfalt war mit einer gewissen Pedanterie gepaart. So berichtet Sohn Jean, die Palette seines Vaters sei immer ganz sauber gewesen: Renoir habe sie jeden Morgen geputzt. Während der Arbeit hängte er die gebrauchten Pinsel in ein Glas mit Terpentin, und jeden Abend wusch er sie aus. Der Arbeitsplatz war wohlgeordnet, und an der Staffelei befanden sich zwei Näpfchen mit Malmittel für die richtige Konsistenz der Farbe. In dem einen war eine Mischung gleicher Anteile von Terpentin und Öl, in der anderen reines Leinöl. Renoir sagte einmal: „Sei ein guter Handwerker; das hindert dich keineswegs daran, ein Genie zu sein."

„Mädchen mit Reifen", 1885, Öl auf Leinwand, 105 cm x 75 cm. Nach der Phase der strengeren Selbsteingrenzung zeigt sich in diesem Bild wieder eine Hinwendung zu den lebhaft verschwommeneren Formen und vielfältigen Farbnuancen.

„Die Regenschirme", um 1879, Öl auf Leinwand, 180 cm x 115 cm. Renoir arbeitete an diesem Gemälde über einen langen Zeitraum hinweg. Das erklärt die stilistischen Diskrepanzen, etwa zwischen dem kleinen Mädchen mit dem Reifen und der jungen Frau mit der Hutschachtel.

M. frdl. Gen. National Gallery of Art, Washington D. C.

M. frdl. Gen. National Gallery, London

1

Meditativ

In der Begrenzung auf wenige konzentrierte Pinselstriche kann überzeugende Aussagekraft liegen.

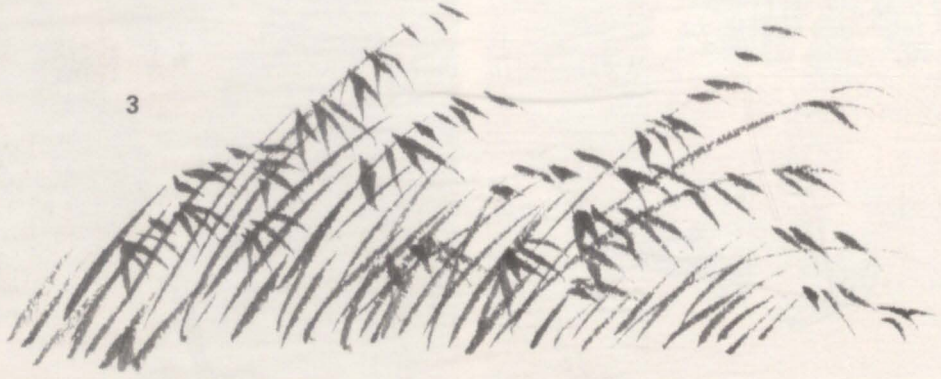
Wenn es um einfühlsame Naturstudien geht, gibt es nur wenige Techniken, die es mit der Schönheit der traditionellen chinesischen Kunst aufnehmen können. In China wird der Beherrschung von Pinsel und Tusche ebensoviel Bedeutung beigemessen wie der eigentlichen Wiedergabe des Motivs. Man braucht viele Jahre, um eine so hochentwickelte Technik perfekt zu beherrschen; sie mit Gewinn nachzuahmen, gelingt hingegen schon nach verhältnismäßig kurzer Zeit.

Die traditionellen Übungsmotive können Sie zunächst mit Chinatusche und einem Aquarellpinsel anlegen. Sollten Sie aber mehr zeichnen, lohnt sich die Anschaffung eines Japanpinsels. Dieser Pinsel kann viel

Trockenpinselstriche können Blattmuster zu Gräsern und Bäumen ergänzen.

2

3



Tusche aufnehmen, ermöglicht aber durch die feine Spitze sehr unterschiedliche Strichstärken.

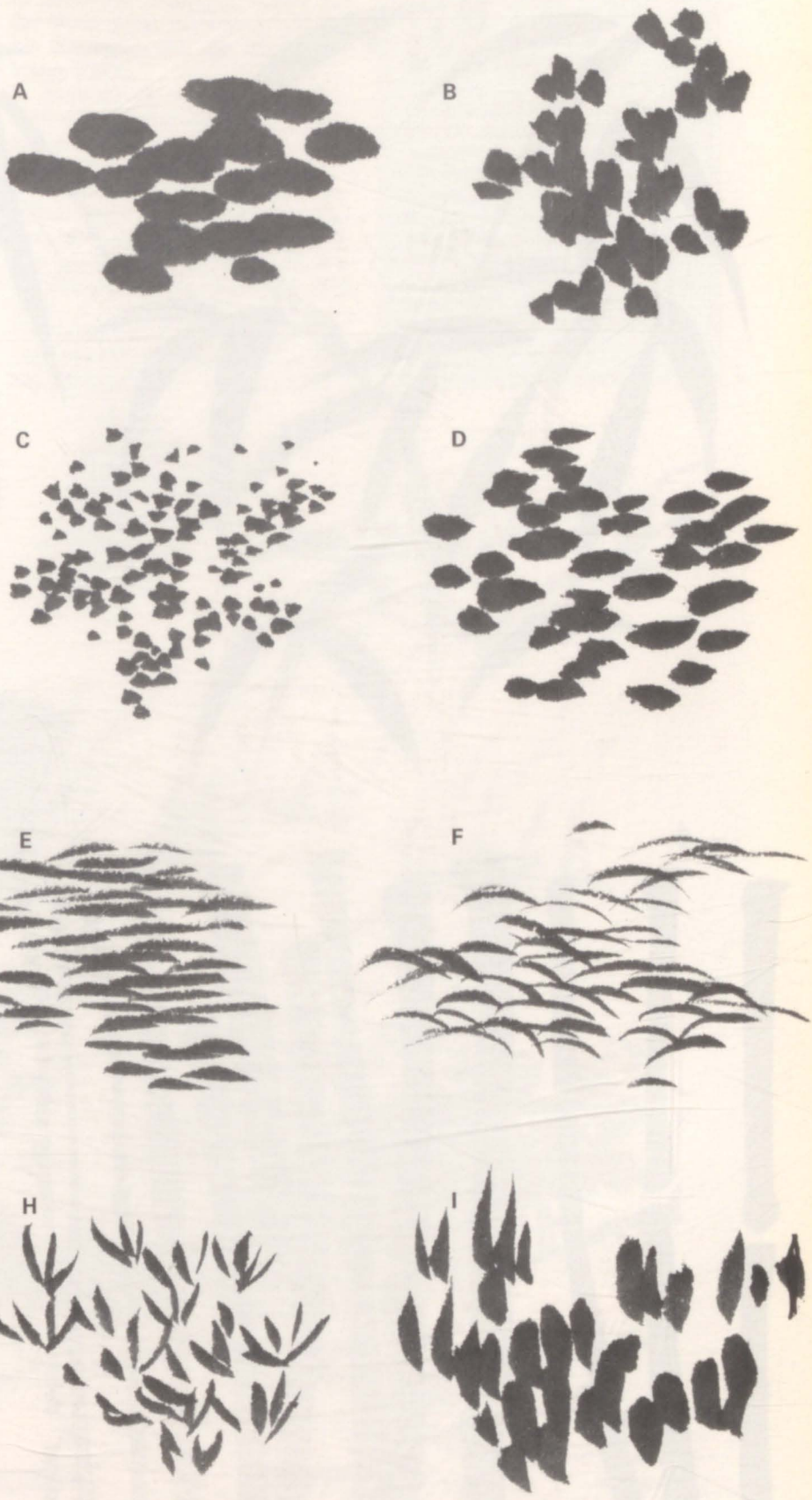
Auf Japanpapier sollten Sie jedoch von Anfang an arbeiten. Auf keinem anderen Papier verläuft die Tusche so herrlich.

Blattwerk

Wieviel Ausdruck mit einem Strich möglich ist, zeigt sich, wenn Sie Blätter malen. Das angedeutete Blattwerk in A, B, D, I erscheint durch den reichhaltigen Tuscheauftrag sehr dicht; im Beispiel C stellen zarte Tupfer federleichte Blätter dar. Mit trockener Pinselspitze wurde das flächige Pflanzenwerk in E und F angelegt. G und H wirken lebhaft, da mehrere Striche in einem Punkt zusammenlaufen.

Zur vollen Wirkung kommt das Blattwerk im Zusammenhang mit Ästen oder Halmen. Aus nur wenigen Strichen erwächst ein knorriger Baum (1), eine einfache Kombination von senkrechten und waagerechten Strichen läßt eine Baumgruppe in der Ferne aufscheinen (2), und aus diagonalen Strichen mit kleinen Blättern entsteht sich im Winde wiegendes Schilf (3).

Allein durch unterschiedliche Pinselstriche können vielfältige Blattmuster entstehen. Auf dem stark saugfähigen Japanpapier schaffen Sie flächige Blattformen, indem Sie den Pinsel verweilen lassen; schnelle, kurze Pinselstriche dagegen ergeben leichte, federartige Muster.



Bambus

Bambus gehört zu den klassischen Motiven in der ostasiatischen Kunst. Um die typische Form seiner Blätter wiederzugeben, benötigen Sie einen spitzen Pinsel und die richtige Tuschedosierung: Zuviel Tusche läßt die Kanten des Striches ausbluten; zuwenig, und der Strich wird rauh und körnig.

Setzen Sie die Pinselspitze entschlossen auf, und ziehen Sie sie gleichmäßig über das Papier. Lassen Sie den Strich mit fließend auslaufenden Bewegungen in der Blattspitze enden.

Wenn Sie Blattbüschel darstellen wollen, sollten Sie die Grauwerte variieren, indem Sie die Tusche mit Wasser verdünnen. So bringen Sie räumliche Tiefe in Ihre Darstellung.

Um das Bambusrohr zu malen, sollten Sie ebenso klar und entschieden arbeiten wie bei den Blättern.

Mit konzentriertem Strich zeichnet Frederick Wong Bambus – ein Motiv, das eine Schlüsselrolle in der fernöstlichen Kunst spielt.

Sie können es durch eine Reihe senkrechter Striche wiedergeben. Am Anfang und am Ende der einzelnen Segmente sollten die Rohre Verdickungen haben. Diese Akzente erhalten Sie durch ein leichtes Drehen der Pinselspitze beim Auf- und Absetzen des jeweiligen Striches.

Um die Ringe zwischen den einzelnen Segmenten anzudeuten, genügt es, kleine Lücken freizulassen.

Arbeitshinweise

Wenn Sie einige Anregungen und Tips beherzigen, gewinnen Sie im Umgang mit dem Pinsel sehr rasch Sicherheit.

☐ Bevor Sie beginnen, sollten Sie das Motiv genau betrachten und dabei überlegen, wie Sie die Striche setzen wollen.

☐ Arbeiten Sie immer ohne Bleistiftvorzeichnung direkt auf saugfähigem Papier, um die Unmittelbarkeit nicht zu verspielen.

☐ Arbeiten Sie auch dann auf demselben Blatt weiter, wenn Sie glauben, daß ein Strich danebengegangen ist. Meist entscheidet sich erst im Zusammenhang, ob er ins Bild paßt.

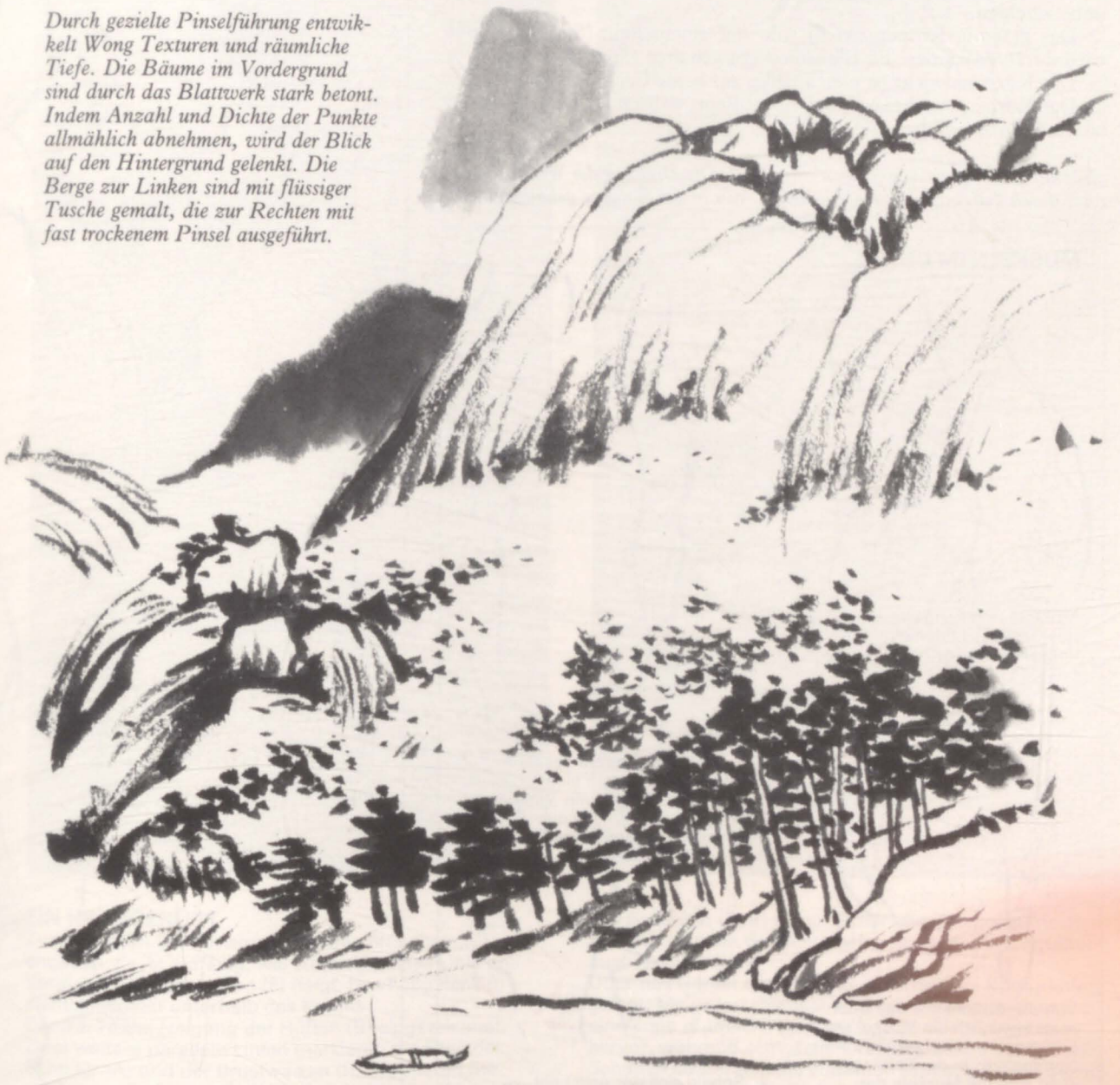
☐ Halten Sie saugfähiges Papier bereit, um überschüssige Tusche darauf abzustreifen.

Tip

GEGEN DEN STRICH

In der westlichen Malerei werden Striche meistens gezogen; in der fernöstlichen Pinseltechnik gibt es Beispiele, in denen der Pinsel geschoben wird. Versuchen Sie einmal, einige Bambusblätter auf diese Weise aufs Papier zu bringen. Führen Sie den Pinsel nur ganz leicht über das Papier, damit sich die Spitze des Pinsels nicht spreizt.

Durch gezielte Pinselführung entwikkelt Wong Texturen und räumliche Tiefe. Die Bäume im Vordergrund sind durch das Blattwerk stark betont. Indem Anzahl und Dichte der Punkte allmählich abnehmen, wird der Blick auf den Hintergrund gelenkt. Die Berge zur Linken sind mit flüssiger Tusche gemalt, die zur Rechten mit fast trockenem Pinsel ausgeführt.



Standbein – Spielbein

Die Verteilung des Körpergewichts bestimmt maßgeblich die Haltung eines stehenden Modells.

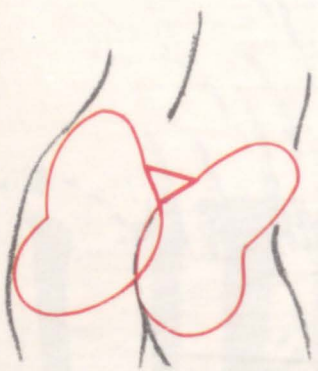
Im ersten Moment mag man meinen, daß ein stehendes Modell recht leicht zu zeichnen ist. Tatsächlich lassen sich die Proportionen, bei nur geringer perspektivischer Verkürzung, ohne Schwierigkeiten einschätzen. Macht man sich jedoch an die praktische Arbeit, stellt man bald fest, daß die gelungene Darstellung einer ausgewogenen Standhaltung eine genaue Beobachtung verlangt.

Bevor Sie eine Skizze anfangen, sollten Sie Ihre Aufmerksamkeit auf die Gewichtsverteilung in der jeweiligen Haltung des Modells richten. Man kann drei Grundpositionen des stehenden menschlichen Körpers unterscheiden:

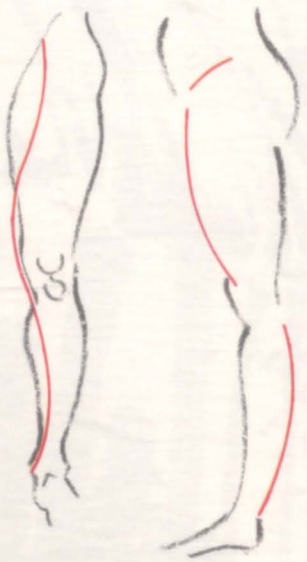
☐ Das gesamte Körpergewicht ruht auf einem Bein (Standbein) und wird durch das andere im Gleichgewicht gehalten (Spielbein).
☐ Das Körpergewicht ist gleichmäßig auf beide Beine verteilt.
☐ Das Körpergewicht lastet auf einem Bein, während das andere, unbelastete Bein angehoben ist.

„Sophia", Aktstudie von Joseph Sheppard. Die Drehung der Wirbelsäule wird durch den aufgestützten erhobenen Arm in der Balance gehalten.

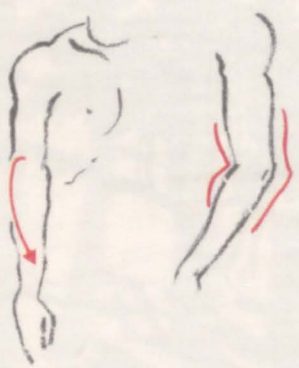
MUSKELN IM DETAIL



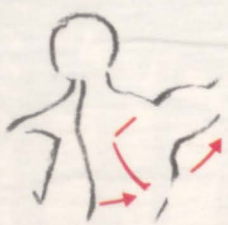
Muskeln und Fettgewebe des Gesäßes bilden eine schmetterlingsähnliche Form.



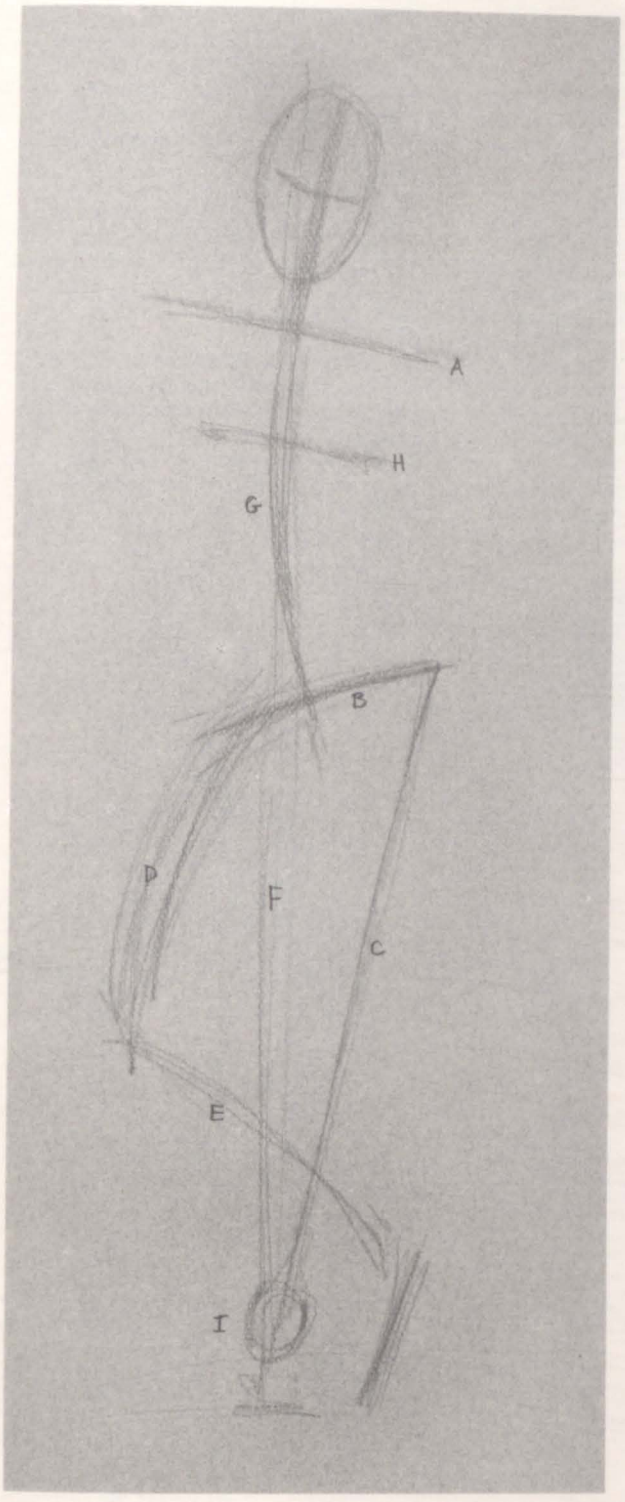
In der Vorderansicht des Beins folgen die Schatten einer geschwungenen Linie. Von der Seite gesehen bilden die Konturlinien eine gefällige S-Kurve.



Von der Außenseite des Oberarms zieht sich ein Muskel am Ellenbogen vorbei schräg zum Handgelenk. In der Seitenansicht sind die Muskeln der Innenseite ausgeprägter als die an der Außenseite.



Sobald sich der Arm hebt, ändert sich auch die Stellung der Schulterblätter.



EIN HILFSGERÜST

Zuerst sollten Sie mit einer Linie das Standbein (C) angeben. Es ist auffällig, wie stark sich diese Linie im Vergleich zur Mittelachse (F) neigt. Das Fußgelenk (I) steht senkrecht unterhalb des Kopfes.

Dann wird die Neigung der Hüften (B) eingezeichnet. Zwei weitere parallele Linien markieren die Lage der Schulter (A) und der Brustwarzen (H). Skizzieren Sie zuletzt den Kopf und die Wirbelsäule (G), und fügen Sie das Spielbein (D, E) hinzu. Schon die Hilfslinien machen deutlich, wie die Gewichtsverlagerung durch die Haltung ausbalanciert wird.

Über das Gerüst der Hilfslinien werden die Konturlinien gelegt. Mit unterschiedlicher Strichstärke erreichen Sie eine erste räumliche Andeutung: Dunkle Linien treten hervor, während schwache Linien zurücktreten. Mit den Schatten lassen sich die einzelnen Körperteile und besonders die Muskeln plastisch herausarbeiten.

Gewichtsverteilung

Wenn das Gewicht gleichmäßig auf beide Beine verteilt ist, befinden sich die Hüftknochen auf gleicher Höhe. Liegt die Belastung jedoch nur auf einem Bein, so schiebt sich der Hüftknochen auf dieser Seite höher.

Automatisch balanciert der Körper die Gewichtsverlagerung durch eine gegenläufige Bewegung der Schultern aus. Beispielsweise hebt sich bei belastetem linkem Bein und entsprechend hochstehender linker Hüfte die rechte Schulter an.

Um diese Verlagerung zu erfassen, sollten Sie davon ausgehen, daß bei gleichmäßiger Belastung beider Beine die Wirbelsäule eine Senkrechte bildet und die Schultern, Brustwarzen, Ellenbogen, Hüften und Knie auf waagerechten Linien liegen. Bei anderer Gewichtsverteilung verschieben sich diese Linien und geben Ihnen wichtige Anhaltspunkte für Ihre Skizze.

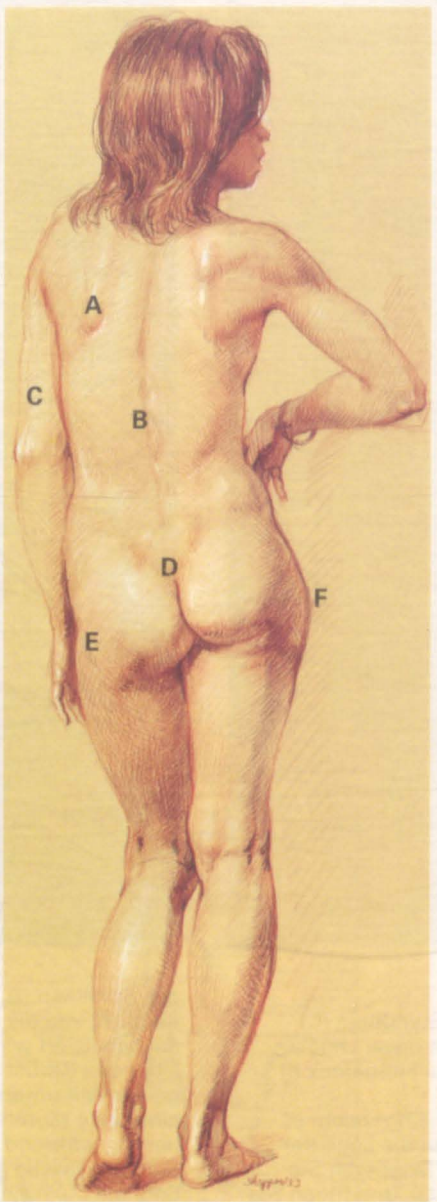
Körperdrehung

Bei der zeichnerischen Erfassung kann außer der Gewichtsverteilung auch die Drehung des Körpers für die Darstellung wichtig sein. In der Studie „Sophia" wird deutlich, wie die Drehung des Körpers in die eine und die des Kopfes in die entgegengesetzte Richtung einem Bild interessante Spannung verleiht. Bei ähnlich ausgefallenen Posen sollten Sie sich zuerst ein kleines Gerüst von Hilfslinien zeichnen, in dem Sie die Wirbelsäule als Körperachse und hiervon ausgehend die Neigung des Kopfes, die Stellung der Arme und Beine und perspektivische Verkürzungen skizzieren.

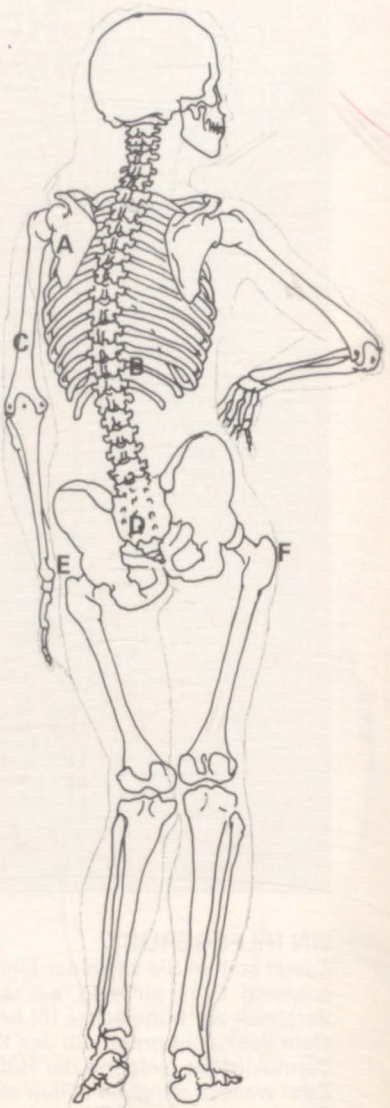
Wenn Sie Schwierigkeiten beim Zeichnen des Modells haben, probieren Sie einmal, seine Körperhaltung einzunehmen. Indem Sie sie spüren, wird sie Ihnen klarer.

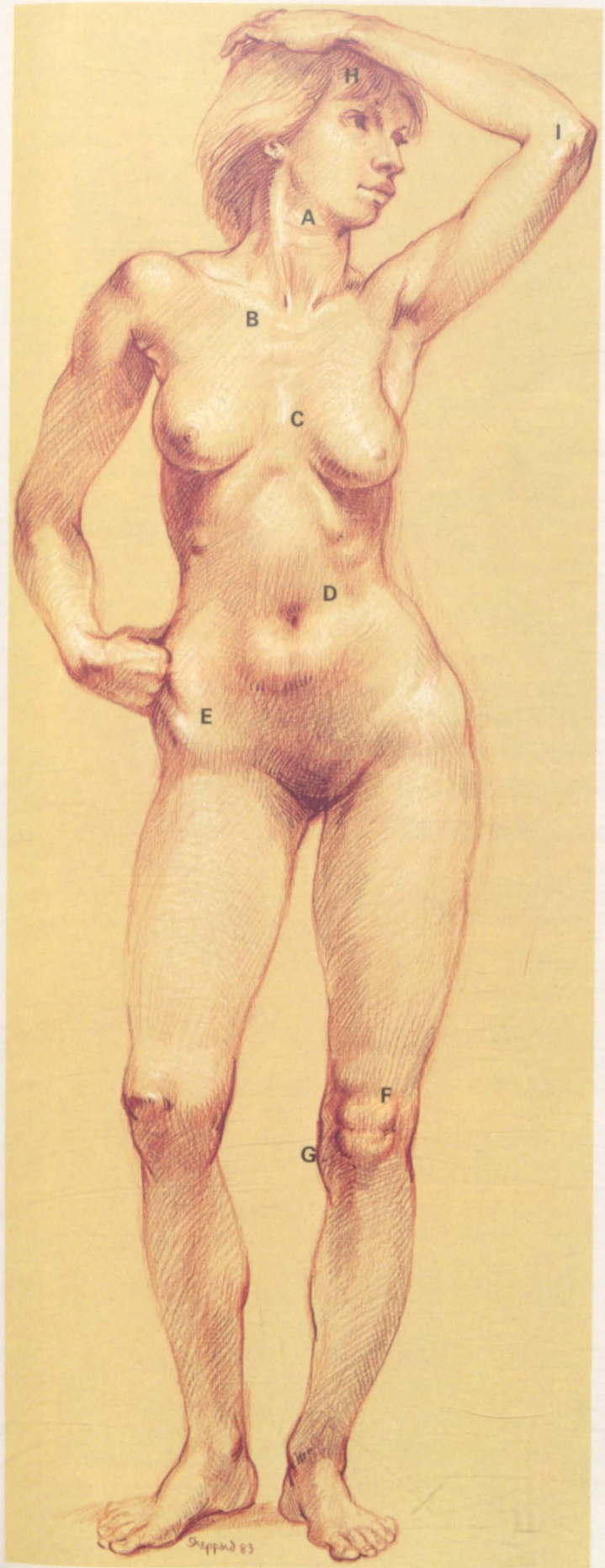
Sobald Sie die Körperhaltung in einem Gerüst von Hilfslinien leicht skizziert haben, können Sie die Konturlinien mit lockeren Strichen darüberlegen. Bei schwierigen perspektivischen Verkürzungen ist es hilfreich, ein Auge zuzukneifen und die Körperteile als flächige Positivflächen, die Umgebung als Negativflächen zu sehen. Diese Formen lassen sich gut skizzieren.

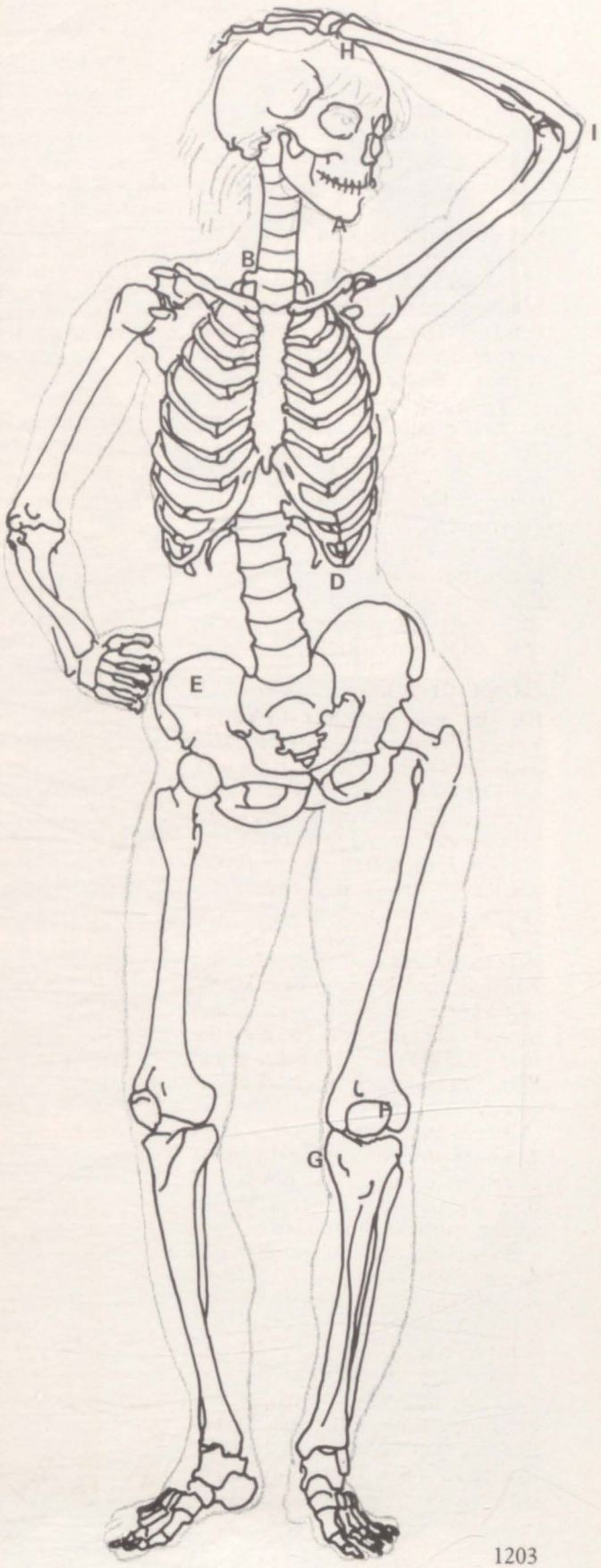
RÜCKENANSICHT
Wenn Sie Joseph Sheppard's Rückenakt mit dem Skelett daneben vergleichen, werden Sie erkennen, daß nicht nur die Muskeln, sondern auch die Knochen markante Anhaltspunkte bilden.
Das Schulterblatt (A) ist selbst bei einem weich geformten weiblichen Körper deutlich erkennbar. Die Wirbelsäule (B) bildet eine Mittellinie, und die Außenseite des Brustkorbes (C) formt den Rückenbereich. Die „Grübchen" unmittelbar über dem Gesäß werden durch das Kreuzbein (D) hervorgerufen, und durch den hervorstehenden Teil des linken Hüftknochens entsteht eine leichte Einbuchtung (E). Da das Gewicht auf dem rechten Bein liegt, drückt sich dort der Oberschenkelknochen (F) heraus.



VORDERANSICHT
Diese Aktstudie zeigt, wie sehr das Knochengerüst gerade in der Vorderansicht die Körperform bestimmt. Der Kieferbogen (A) bildet eine klare Grenze zwischen Schädel und Halsbereich.
Am Oberkörper zeichnen sich das Schlüsselbein (B) und der Ansatz der Rippen (C) ab. In der Studie sind auch die unteren Rippenbögen (D) sichtbar. Der Hüftknochen (E) liegt dicht unter der Haut und tritt deutlich hervor.
An den Beinen bilden die Kniescheibe (F) und Bänder eine markante Form. Auch die Gelenkknochen (G) deuten sich an.
An den Armen zeichnen sich das Ende der Elle (H) am Handgelenk und die Knochen am Gelenk (I) des Ellenbogens ab.




H
I
A
B
C
D
E
F
G


H
I
A
B
D
E
F
G

Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts

„Zwei Tänzerinnen" von Edgar Degas. Deutlich wird die Eleganz und Grazie der beiden Frauen in der Körperhaltung sichtbar.

Japanpinsel

Wenn Sie sich mit fernöstlichen Maltechniken beschäftigen möchten, kommen Sie früher oder später um die Anschaffung eines Bambuspinsels, von dessen variantenreichem Strich allein schon Bilder leben können, kaum herum.

Wodurch zeichnen sich Japanpinsel aus?

In ihrem Ursprungsland dienen Japanpinsel nicht nur zum Zeichnen, sondern auch zum Schreiben. Schon deshalb kann der Pinsel aus Fernost mit anderen Qualitäten aufwarten als seine westlichen „Brüder". Seine Haare sind gröber und empfindlicher als bei einem herkömmlichen Pinsel. Sie sind nicht in eine Metallzwinge gefaßt, sondern kleben zusammengebunden im offenen Ende des Stiels. Meistens ist der Stiel aus Bambus gefertigt und daher leicht und einfach zu handhaben. Weil die langen Haare innen und die kurzen außen angeordnet sind, kann der Pinsel viel Tusche oder Aquarellfarbe aufnehmen.

Erhält man Japanpinsel in unterschiedlichen Größen?

Die Pinsel aus Fernost gibt es in verschiedenen Größen. Doch leider sind die Größen nur in den seltensten Fällen durch eingestanzte Nummern kenntlich gemacht.

Was unterscheidet Braunhaar-Pinsel von Weißhaar-Pinseln?

Braunhaar-Pinsel wurden früher aus Wolfshaaren hergestellt; heute verwendet man Pony- oder Dachshaare. Weißhaar-Pinsel werden aus Ziegen- oder Kaninchenhaar gefertigt. Sie nehmen mehr Farbe und Tusche auf als die braunen Haarpinsel. Außerdem sind die weißen Pinselhaare weicher. Sie eignen sich sowohl für feine als auch für kräftige Pinselstriche.

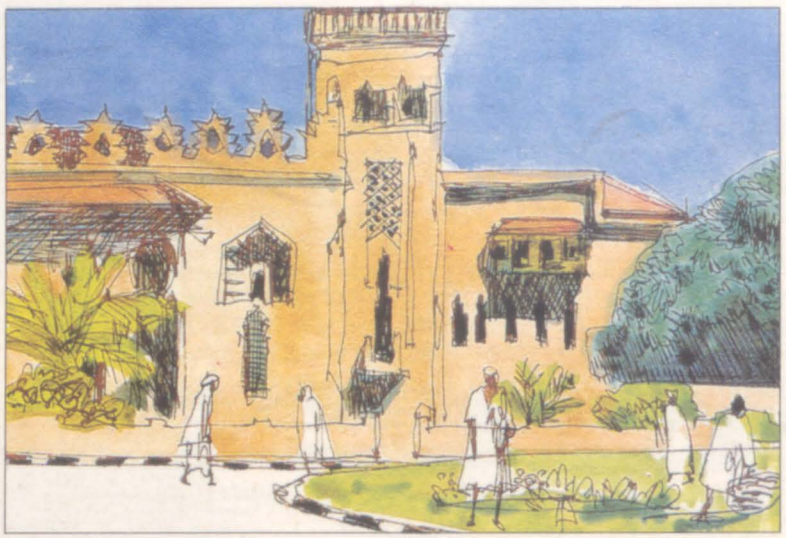
Wie reinigt man Japaninsel?

Sie können den Pinsel mit Seifenwasser oder mit klarem Wasser ausspülen. So schützen Sie ihn davor, daß Chinatusche an seinen Haaren antrocknet und, weil sie nach dem Trocknen wasserunlöslich ist, den Pinsel unbrauchbar macht. Wichtig ist, daß Sie nach der Reinigung das Wasser aus dem Pinsel herausschlagen und die Haare in Form bringen. Stellen Sie den Pinsel zum Trocknen mit dem Kopf nach oben in ein Glas. Wollen Sie ihn liegend trocknen, dürfen die Haare nirgends aufliegen.

Japanpinsel erhalten Sie in unterschiedlichen Größen. Sie können sie sowohl für Tusche als auch für Aquarellfarben benutzen.

Vorschau auf Heft 44

In unserer Rubrik **ÖLMALEREI** zeigen wir Ihnen, wie Sie mit Malmesser und Pinsel neue Wege in der Impastomalerei einschlagen können. Grobe Texturen lassen sich nutzen, um den Eindruck räumlicher Tiefe zu verstärken. Schwarze Tuschelinien können Sie wirkungsvoll mit flächigen Aufträgen farbiger **TUSCHE** kombinieren. Unsere Übung macht Sie mit einer bewährten Methode vertraut, um Feder und Pinsel in einer Zeichnung einzusetzen.



Um realistische Motive und phantastische Bilder geht es in **SKIZZEN UND STUDIEN.** Thomas Kinkade führt uns mit seinen Zeichnungen vor Augen, daß Traumwelt und Phantasie das Bild von der Wirklichkeit beeinflussen können, und läßt eine Stadtansicht voller Magie mit Kohle und Pastell entstehen.

Rowland Hilder stellt unsere Übung in **AQUARELL** fertig, indem er die Tonkontraste gezielt herausarbeitet. So gelingt es ihm, den ursprünglichen Reiz und die Faszination seines Motivs einzufangen.
BUNTSTIFTE sind nicht nur ideal, um farbige Skizzen zu erstellen, sie eignen sich auch gut, um neue Farbkombinationen auszuprobieren. Schnell machen Sie sich mit Ihnen anschaulich, wie Sie Tonwerte und Farbintensitäten für Ihre Bilder vorteilhaft nutzen können.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 44

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT — HEFT 44

SEHEN UND VERSTEHEN	
Sag's mit Blumen	1205
Formen finden	1206
ÖLMALEREI	
Aus dem vollen schöpfen	1208
Pinsel und Malmesser	1210
SKIZZEN UND STUDIEN	
Traumwelten	1212
AQUARELL	
Stadt am Fluß	1214
BUNTSTIFTE	
Farbkur	1220
TECHNIKER GROSSER MEISTER	
In einem Boot	1224
TUSCHE	
Schwarze Linien, leuchtende Farben	1226
Übung: Waldsee	1227
IM ATELIER	
Charles Reid	1230
MATERIALKUNDE	
Fernöstliche Malutensilien	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

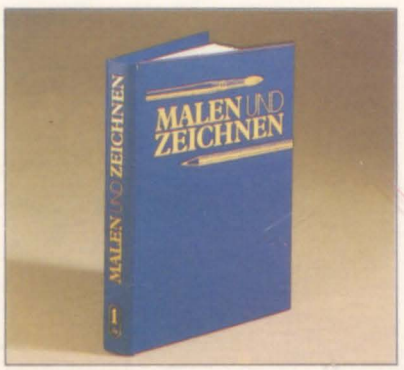
Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 120 00, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 120 00 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Holger Neuhaus (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Marita Persian, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Text- und Bildmaterial auf den Seiten:
Titel, 1214–1219 Rowland Hilder; 1205, 1206, 1207 Charles Reid; 1207 (unten) Philip Jamison; 1209 Elizabeth Leonard; 1210 Emile Gruppé, Charles Movalli; 1211 Arthur Stern; 1212, 1213 James Gurney, Thomas Kinkade; 1220–1223 Bet Borgeson; 1224, 1225 E. John Bullard; 1226–1229 Harry Borgman; 1230, 1231 Charles Reid; 1232 M. Stephen Doherty, Sondra Freckelton

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Sag's mit Blumen

Mit einem wohlüberlegten Arrangement machen Sie von Anfang an deutlich, welchen Aspekt eines Blumenstillebens Sie besonders hervorheben wollen.

Einige Blüten faszinieren wegen ihrer leuchtenden Farben, andere begeistern den Menschen durch ihre elegante Form. In einem Blumenstilleben können Sie beide Eigenschaften zur Geltung bringen.

Um die oftmals bizarren Formen von Blüten herauszustellen, empfiehlt es sich, nur zwei bis drei Blumen zu einem Stilleben zu arrangieren. So haben Sie die Möglichkeit, die Blüte in unterschiedlichen Ansichten zu zeigen, die guten Aufschluß über die Form geben. Um Ihre Formbeschreibung noch informativer und damit spannender zu gestalten, können Sie auch gut Knospen und aufgeblühte Blumen gemeinsam ins Bild bringen.

Üppige Sträuße lassen die einzelne Blüte in ihrer Wirkung zurücktreten. Hier liegt das Augenmerk eher auf dem Spiel der Farben.

Wenn Sie wie Charles Reid leuchtende Farben lieben, sollten Sie einen üppigen Blumenstrauß malen.

Formen finden

Wenn Sie außer Blumen noch andere Elemente in Ihr Stilleben aufnehmen möchten, lohnt es sich, zunächst am Gesamtarrangement zu arbeiten. Begreifen Sie die einzelnen Gegenstände, die Ihr Stilleben ausmachen sollen, als Bausteine. Es gibt viele Möglichkeiten, die Blumen, die Vase, eine Tischdecke und Gegenstände auf dem Tisch wirkungsvoll zu kombinieren, um reizvolle Positiv- und Negativformen zu erhalten.

Darüber hinaus sollten Sie versuchen, die verschiedenartigsten Kontraste für Ihr Stilleben nutzbar zu machen. Setzen Sie runde gegen gerade Formen, Hell gegen Dunkel, Hartes gegen Weiches und Groß gegen Klein. Erst wenn Sie einen Aufbau gefunden haben, der Ihnen gefällt, sollten Sie das Bildformat festlegen.

Charles Reid fertigte eine ganze Reihe von Skizzen an, bevor er sich für ein bestimmtes Arrangement entschied. Obwohl sich der Aufbau aus immer denselben Elementen zusammensetzt, findet Reid immer neue malenswerte Kombinationen. Ein Blumenstrauß kann Motiv für viele Bilder sein.

„Große Magnolien" von Childe Hassam, Öl auf Leinwand, 89 cm x 51 cm. Dadurch, daß kleine Tupfer von Weiß und Grün die Farben der Blüten und Blätter reflektieren, ist die Vase gekonnt ins Bild eingebunden. Die Blüten sind in verschiedenen Stadien – geschlossen, aufgeblüht und kurz vor dem Verblühen – dargestellt.

Sammlung Reynold House, Winston-Salem, North Carolina

Aus dem vollen schöpfen

Die Impastomalerei erfordert vom Maler Mut und Entschlossenheit, denn mit Farbe wird bei dieser expressiven Malweise nicht gespart.

Die Impastomalerei wird häufig mit der direkten „alla prima"-Malweise kombiniert. Dabei wird, um die Essenz eines Motivs einzufangen, das Bild innerhalb einer Sitzung, sozusagen mit „einem Wurf", ohne vorherige Untermalung fertiggestellt. Auf diese Weise entstand das Gemälde „Tupela" von Nora Speyer. Sie trug dicke Schichten unverdünnter Farbe direkt auf die Leinwand auf und arbeitete dann mit einem Pinsel und einem Messer formend hinein, um neben der reinen Farbwirkung die Oberflächenstruktur des Auftrags stark zu betonen. Die reliefartige Oberfläche des Farbkörpers fordert geradezu zum Tasten heraus und bildet eine Entsprechung zu der knorrigen Rinde realer Bäume.

Räumliche Wirkung

Weil dünne, transparente Farbaufträge scheinbar zurücktreten und dicke, grobe Texturen nach vorne drängen, kann die Kombination dieser beiden Auftragsweisen die räumliche Wirkung Ihrer Kompositionen verstärken. Zur weiteren Farbvariation können Sie die dicken Schichten stellenweise abkratzen und so Teile der Untermalung wieder sichtbar machen.

Blickpunkte gestalten

Gerade in Teilen des Bildes, auf die sich das Interesse des Betrachters konzentrieren soll, lohnt es sich, mit der Impastotechnik zu arbeiten. Sie bricht die von der Leinwand vorgegebene Gleichmäßigkeit der Oberfläche auf und schafft eine rhythmische Struktur. Grundsätzlich kann man sagen, daß impastogemalte Flächen Bewegung vermitteln.

Die Frische und Lebendigkeit eines überwiegend impastogemalten Bildes beruht unter anderem darauf, daß sich die übereinander gesetzten Striche nur zum Teil miteinander vermischen, so daß ein flirrendes Nebeneinander unterschiedlichster Farbflächen entsteht.

Tip

FARBE VERDICKEN

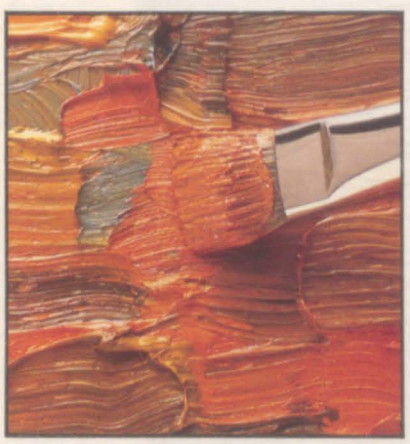
Sollte die Farbe direkt aus der Tube für die Impastotechnik zu dünnflüssig sein, können Sie sie zuerst auf stark saugendes Papier wie Haushalts- oder Zeitungspapier drücken. Nachdem das Papier überschüssiges Öl aufgenommen hat, läßt sich die Farbe besser kontrollieren.

VON REMBRANDT ZU VAN GOGH

Im 17. Jahrhundert gehörten Rembrandt, Rubens und Velázquez zu den ersten Malern, die die Impastotechnik anwendeten. Sie malten die Schatten in ihren Bildern mit dünnen Lasuren, um sie zurücktreten zu lassen, während sie leuchtende Glanzlichter so dick auftrugen, daß sie ein Maximum an Licht einfingen und so besonders starke Akzente setzten.

Vincent van Gogh ist wohl der bekannteste Vertreter der Impastomalerei. In seinen stark texturierten Oberflächen und wirbelnden Pinselstrichen spiegeln sich Experimentierfreudigkeit und Leidenschaft.

IMPASTOSTRUKTUREN ENTWICKELN



Eine dicke Grundschicht
Um ein Impasto mit kräftiger Textur zu schaffen, sollten Sie zunächst eine dicke Farbschicht auf die Leinwand bringen. Dafür eignet sich am besten ein großer, flacher Borstenpinsel. Tragen Sie kurze, breite Striche, die sich in Form und Farbe unterscheiden, in einer Richtung auf.

Impasto aufbauen
Nehmen Sie mit einem kleinen, flachen Pinsel nacheinander verschiedene Farben üppig auf, und bringen Sie sie mit kurzen, aber tief eindringenden Strichen in die vorhandenen Farbmassen ein. Diese Striche können je nach Bedarf in verschiedene Richtungen gehen.

Formen einkratzen
Eine weitere Möglichkeit, dicke Farbe mit Texturen zu versehen, bietet die Sgraffito-Technik. Mit dem Pinselstiel werden dünnen Linien in die noch nasse Farbe geritzt. Mit anderen harten Gegenständen lassen sich noch breitere Spuren und Muster einkratzen.

M. frdl. Gen. Gross McCleaf Gallery

„Tupela" von Nora Speyer, Öl auf Leinwand, 152 cm x 127 cm. Die Künstlerin wählte die Impastotechnik wegen ihrer reliefartigen Qualitäten, mit denen sich die natürlichen Strukturen des Waldes besonders reizvoll wiedergeben lassen.

Mit frdl. Gen. Sammlung der Cape Ann Saving Bank

Pinsel und Malmesser

Emile Gruppés Gemälde einer felsigen Küstenlinie macht deutlich, wie Pinselstriche und gespachtelte Farben nebeneinander aufgebracht werden können, um den Eindruck von Raum und Volumen zu vertiefen.

Die kleineren Formen in der Ferne malte der Künstler mit einem Pinsel, während er die großen Felsformen im Vordergrund mit kühnen Malmesserstrichen in Impastomanier gestaltete.

Verwenden Sie die Unterseite des Messers für breite, eher flächige Striche, und kippen Sie es seitwärts,

„Küste mit roten Felsen" von Emile Gruppé, Öl auf Leinwand, 51 cm x 76 cm.
Unten: Vergrößerter Ausschnitt.

Die Felsen im Mittelgrund werden mit dünner Farbe aufgetragen, um sie nach hinten zu verlagern. Die Struktur der Leinwand zeichnet sich hier ab.

Damit die Felsen im Vordergrund näher und schärfer geformt erscheinen, wird die Farbe hier mit einem Malmesser aufgetragen.

Mit dem Pinsel wird Farbe auf der Leinwand ansatzweise vermischt. So lassen sich Farbmodulationen innerhalb der Felsen übersetzen.

Dunkle Felsrisse, Grasbüschel und ein paar Zweige malen Sie am besten mit dem Pinsel. Das entspricht ihren weicheren Formen.

wenn Sie harte Ränder setzten möchten.

Eine gut durchdachte und zugleich sehr persönliche Pinselführung gibt Ihrem Werk Rhythmus und Richtung. Van Goghs vibrierende Gemälde mit ihren wirbelnden Pinselstrichen sind ein klassisches Beispiel dafür.

Ein Malmesser hinterläßt eher statische Formen, mit denen Sie die verschiedenen Flächen eines Gegenstandes betonen können. Sie vermitteln ein Gefühl von Volumen und machen einen beinahe bildhauerischen Eindruck. Besonders gut läßt sich diese Wirkung an den Felsen in Gruppés Gemälde ablesen.

Beim Auftrag mit dem Malmesser bleiben die einzelnen Farben stärker getrennt als beim Pinselauftrag und können dicker geschichtet werden.

Portraits wie Skulpturen

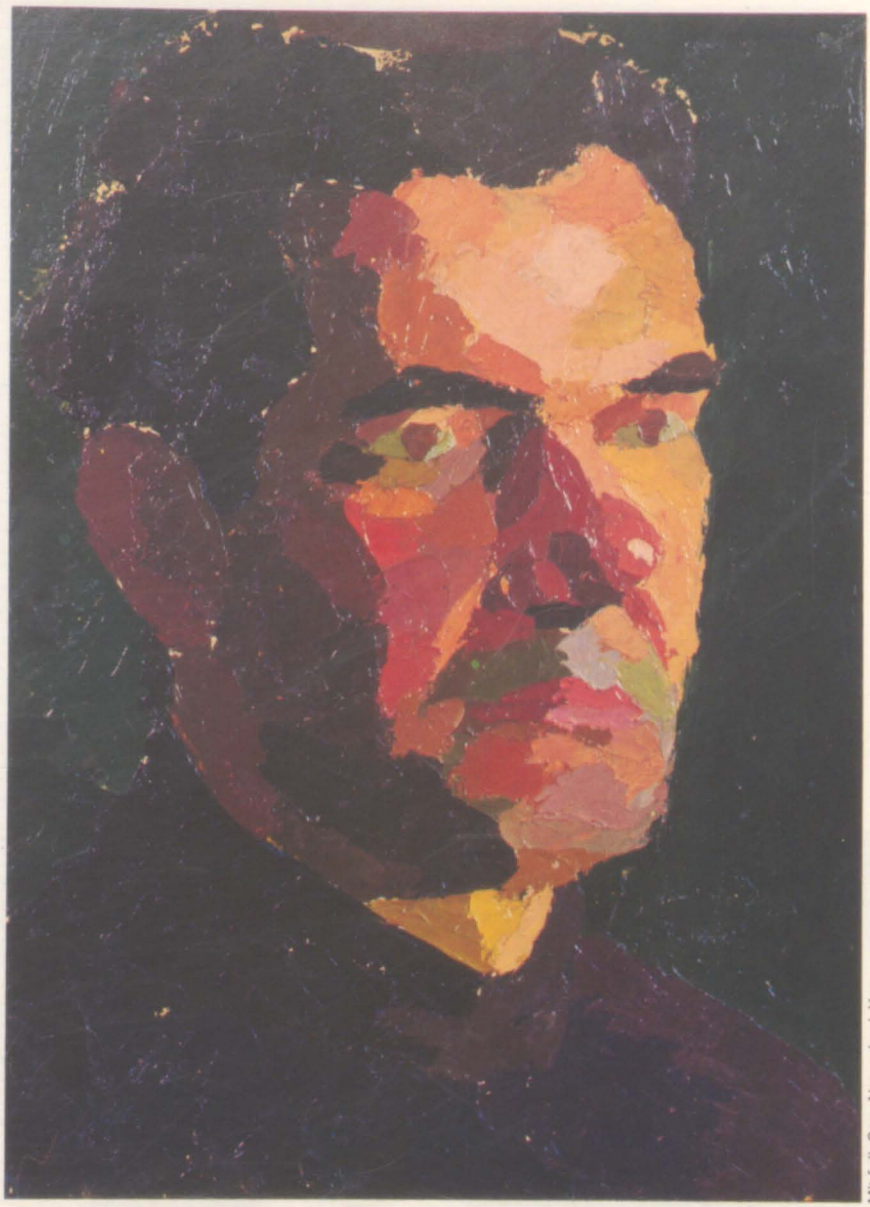
In seinem Portrait arbeitete Emile Gruppé mit einem Malmesser, um die Farbflächen, die das Gesicht beschreiben, sehr klar voneinander abzugrenzen. So kann man Form und Volumen eines Gesichts zum Thema des Portraits machen.

Der Künstler legte in einem ersten Schritt große Tonflächen direkt auf der Leinwand an. Darüber trug er mit sehr gleichmäßigem und konsequentem Strich einzelne Farbblöcke auf. Wenn Sie nach dieser Methode portraitieren möchten, arrangieren Sie das Licht so, daß es schräg von der Seite einfällt und ein großer Teil des Kopfes im Schatten liegt. Beobachten Sie die Helligkeitsverteilung auf den verschiedenen Gesichtspartien, dem Haar, der Kleidung und dem Hintergrund genau, damit Sie allen Bereichen dem Tonwert entsprechende Farbmischungen zuordnen können.

Die Buntwerte der Mischungen bleiben ganz Ihren subjektiven oder expressiven Gestaltungswünschen überlassen. Wenn Sie die Farben als separate „Blöcke", ohne vermittelnde Übergänge, auftragen, werden die plastischen Formen der hellen und abgeschatteten Gesichtspartien sehr wirkungsvoll betont.

Mischen mit dem Messer

Wenn Sie Ihrer Farbe besondere Zusätze beimischen wollen, um mit ungewöhnlichen Impastotexturen zu experimentieren, ist das Malmesser das richtige Hilfsinstrument. Mit ihm können Sie z. B. Sand, Bimssteinpulver oder sogar Sägespäne in die Farbe mischen, je nachdem, welche Oberflächenstruktur Sie erzielen möchten. Haarpinsel und selbst die sonst so robusten Schweineborstenpinsel sollten Sie hierfür keinesfalls benutzen, weil sie von den texturbildenden Zusätzen schnell abgeschliffen und damit ruiniert würden.



Mit frdl. Gen. Alexander J. Yow

Emile Gruppés Portrait ist in etwas zurückhaltender Impastotechnik gemalt. Zunächst legte der Künstler die wichtigsten Texturen an (rechts). Dann plazierte er mit dem Malmesser deutlich voneinander abgegrenzte Farbblöcke, aus denen sich das Gesicht zusammensetzt.

Traumwelten

Mit kompositorischen Kunstgriffen können Sie in Ihren Studien eine traumhafte Atmosphäre schaffen und phantastische Bildwelten entstehen lassen.

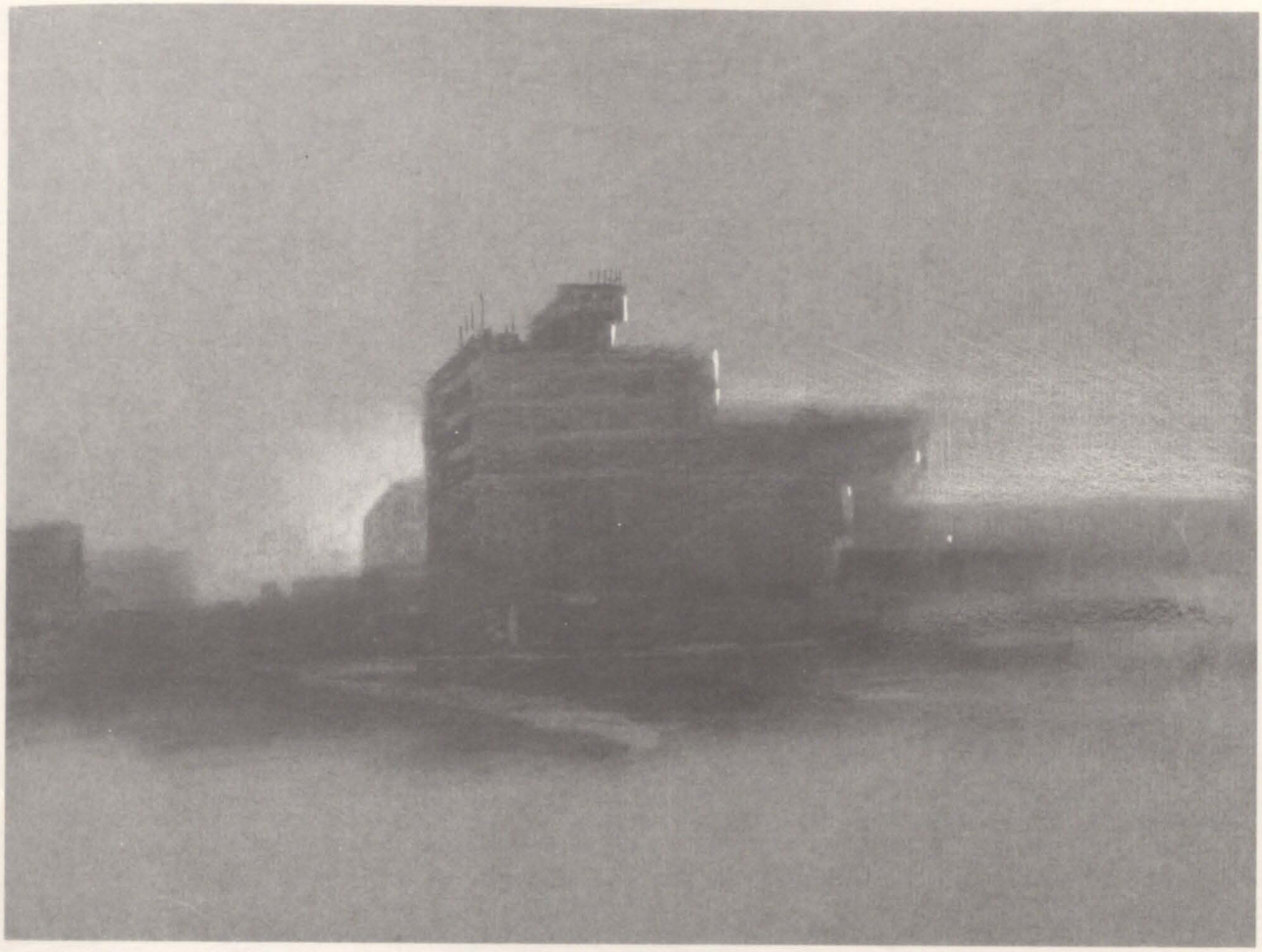
Viele großartige Gemälde sind stark von der Phantasie und Vorstellungskraft des Künstlers geprägt. Vor allem in der Kunst der Romantik wurde auf den Ausdruck von Phantasie viel Wert gelegt. Später, im Surrealismus, bestimmen Traum und Phantasie völlig die Bildwelt. Arnold Böklins „Toteninsel" oder die magischen Stadtszenen Giorgio de Chiricos sind nur zwei berühmte Beispiele für die phantastische Malerei, die den Betrachter mit ihren traumhaften Visionen berühren.

Wie weit sich der Maler auch in seinem Bild von der Wirklichkeit entfernt: Als Ausgangspunkt dienen ihm meist real wahrgenommene Dinge, Situationen und Landschaften. Erst die Sensibilität des Künstlers und seine Bereitschaft, sich einer Stimmung auszusetzen, lassen eine phantastische Kompostion entstehen.

Sicher haben auch Sie schon einmal in einer besonderen Stimmung Dinge als unwirklich empfunden. Es sind ganz „normale" Motive – ein Baum, ein altes Auto oder eine Häuserzeile – die dann Anlaß für aufregende Bilder sein können. Lassen Sie Ihrer Phantasie und Ihrem Gefühl freien Lauf. Nehmen Sie sich die Zeit, und lassen Sie das Motiv vorerst nur auf sich wirken, ohne schon an die zeichnerische Umsetzung zu denken.

Vielleicht notieren Sie Ihre Gefühlseindrücke, damit Ihnen klar wird, was Sie vermitteln oder aussa-

„Kurz vor dem Unwetter", Thomas Kinkade, Kohle und weiße Kreide. Unbestimmte Formen im Vordergrund geben dem Betrachter die Möglichkeit, die eigene Phantasie arbeiten zu lassen. Der hagere Baum auf der Anhöhe betont als Blickfang die Kargheit der Landschaft. Er macht nicht den Eindruck, als könne er Schutz vor dem heranziehenden Unwetter bieten.



gen möchten. Einen Flußlauf können Sie etwa als „stillen und friedlichen Platz" empfinden, und zu einem verlassenen Haus fällt Ihnen eventuell der Begriff „drohend" ein.

In einem nächsten Schritt sollten Sie die technische Umsetzung Ihres Bildes planen. Dabei geht es nicht nur darum, Ihre Eindrücke mit Hilfe von Linien, Tönen und Formen zu vermitteln. Durch Vereinfachungen oder Übertreibungen, Weglassen oder Hinzufügen von Bildelementen, kompositorischen Kunstgriffen wie Höher- oder Tieferlegen des Horizonts und die Spiegelung können Sie Ihrer Phantasie viel Spielraum schaffen.

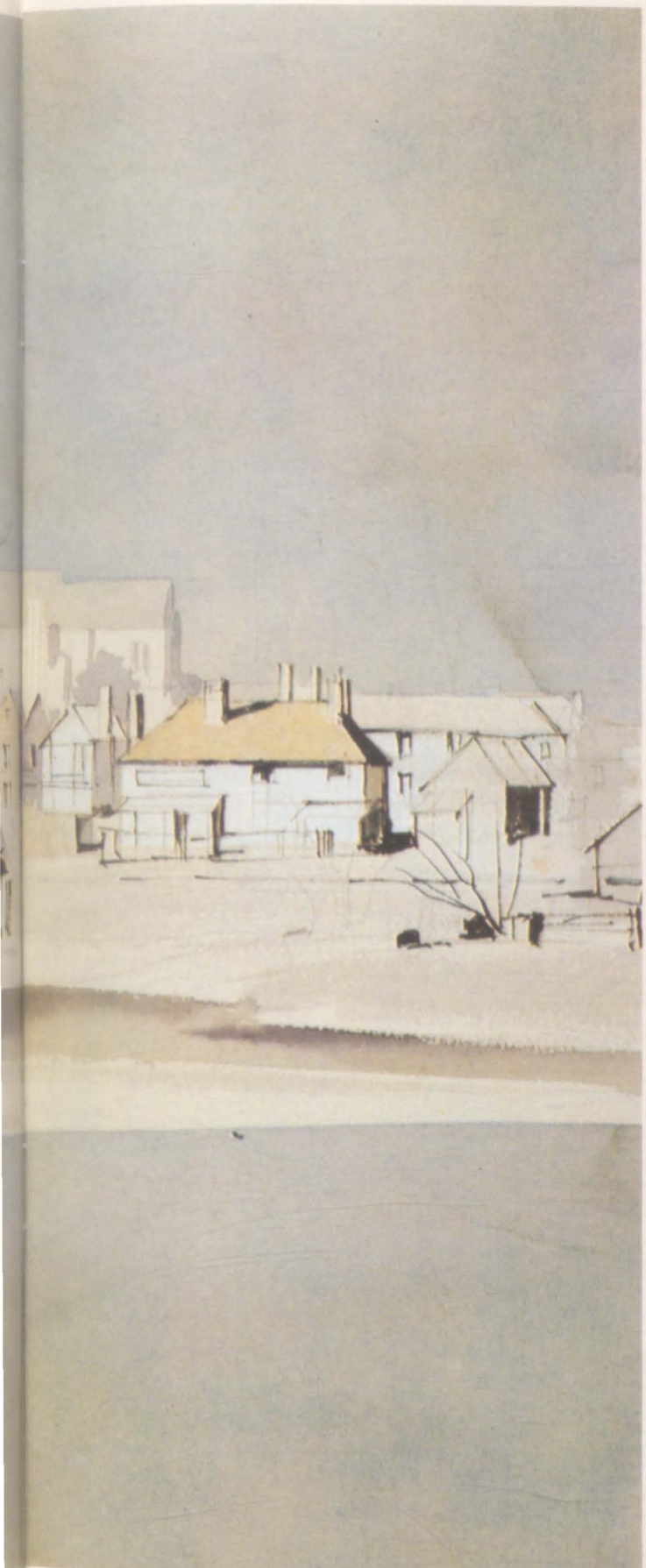
Erzählerische Dichte

In seiner Skizze eines heraufziehenden Unwetters dunkelte Thomas Kinkade Teile des Himmels extrem ab. Gezielt setzte er weiße Akzente in den düsteren Vordergrund. Vielleicht existierten die dunklen Wolken gar nicht, vielleicht standen ein Stückchen weiter bunte Blumen auf einer Wiese: Wir wissen es nicht. In seinem Bild entscheidet allein der Künstler über Sonne und Regen, Tag und Nacht. Ähnlich wie ein guter Romanschriftsteller muß er die Realität verdichten oder sogar verzerren, um Spannung zu erzeugen und sein Publikum zu fesseln.

Die zweite Skizze von Thomas Kinkade macht diese Leistung deutlich. Der Künstler wählte ein recht alltägliches und eigentlich wenig attraktives Motiv – einen Parkhauskomplex – und verwandelte es in ein rätselhaftes und bedrohlich wirkendes Gebilde.

Weil im Vordergrund alle Einzelheiten fortgelassen wurden, wirkt das Gebäude einsam und verlassen. Um die geheimnisvolle Stimmung noch zu verstärken, verwischt der Künstler die Kohlezeichnung – das Gebäude scheint im Nebel zu liegen. Indem er einen scharfen, weißen Horizontstreifen anlegt und einige Spitzlichter auf die düstere Form des Hauses legt, setzt er die Szene in ein gespenstisches Gegenlicht.

„Parkhaus, diesiger Nachmittag" von Thomas Kinkade, Kohle und weiße Kreide, 21 cm x 27 cm. Bewußt gesetzte Unschärfen, die wie Nebel wirken, sind gut geeignet, um eine traumartige Stimmung zu erzielen. In unserer Erinnerung an Träume können wir uns oft nur noch bestimmte Details vor unserem „inneren Auge" wachrufen. Weite Bereiche der bildlichen Vorstellung sind bereits in den Schleier des Vergessens gehüllt.



Stadt am Fluß

Die Ausgewogenheit in warmen und kalten Farben verleiht der Komposition Harmonie, bewußt gesetzte Tonwerte geben ihr Leben.

Nachdem Sie die vorbereitende Untermalung fertiggestellt haben, können Sie im zweiten Teil unserer Übung beginnen, den Himmel mit unterschiedlichen Mischungen aus Kobaltblau, Ultramarin und Neutraltinte zu gestalten.

3. Kalte und warme Farben

Sparen Sie einige helle Partien für die Wolken aus, und tupfen Sie, um weiche Übergänge zu erhalten, harte Ränder mit einem feuchten Papiertuch ab.

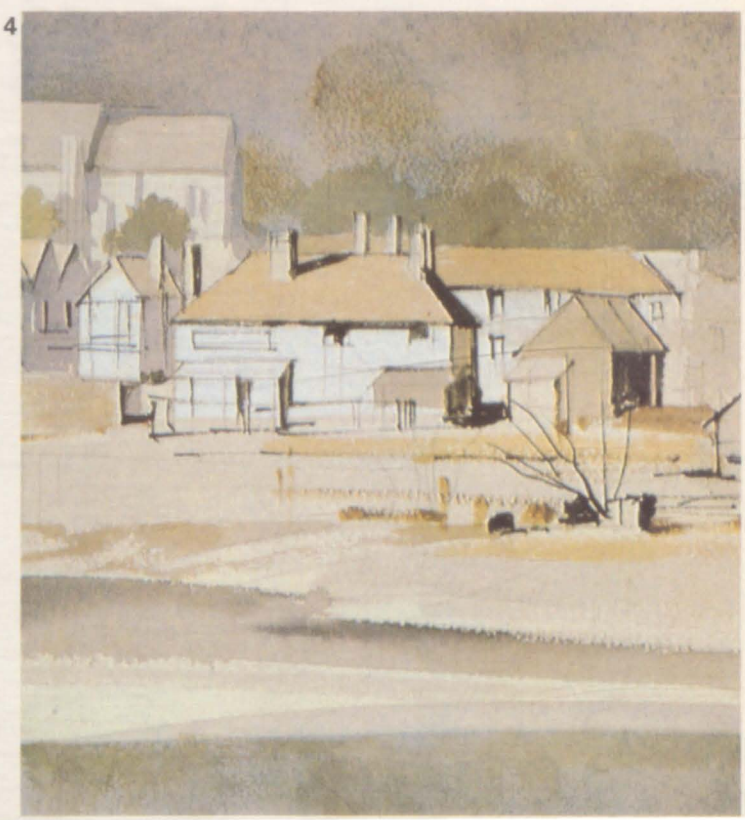
Für das Wasser im Vordergrund verwendet Hilder dieselben Farben wie für den Himmel. Um die räumliche Wirkung zu verstärken, setzt er der Mischung für den hinteren Flußbereich stark verdünntes Lampenschwarz zu. Wenn der Farbauftrag trocken ist, deuten Sie mit verdünnter Neutraltinte die Reflexion der Brücke und die Silhouetten der Bäume an.

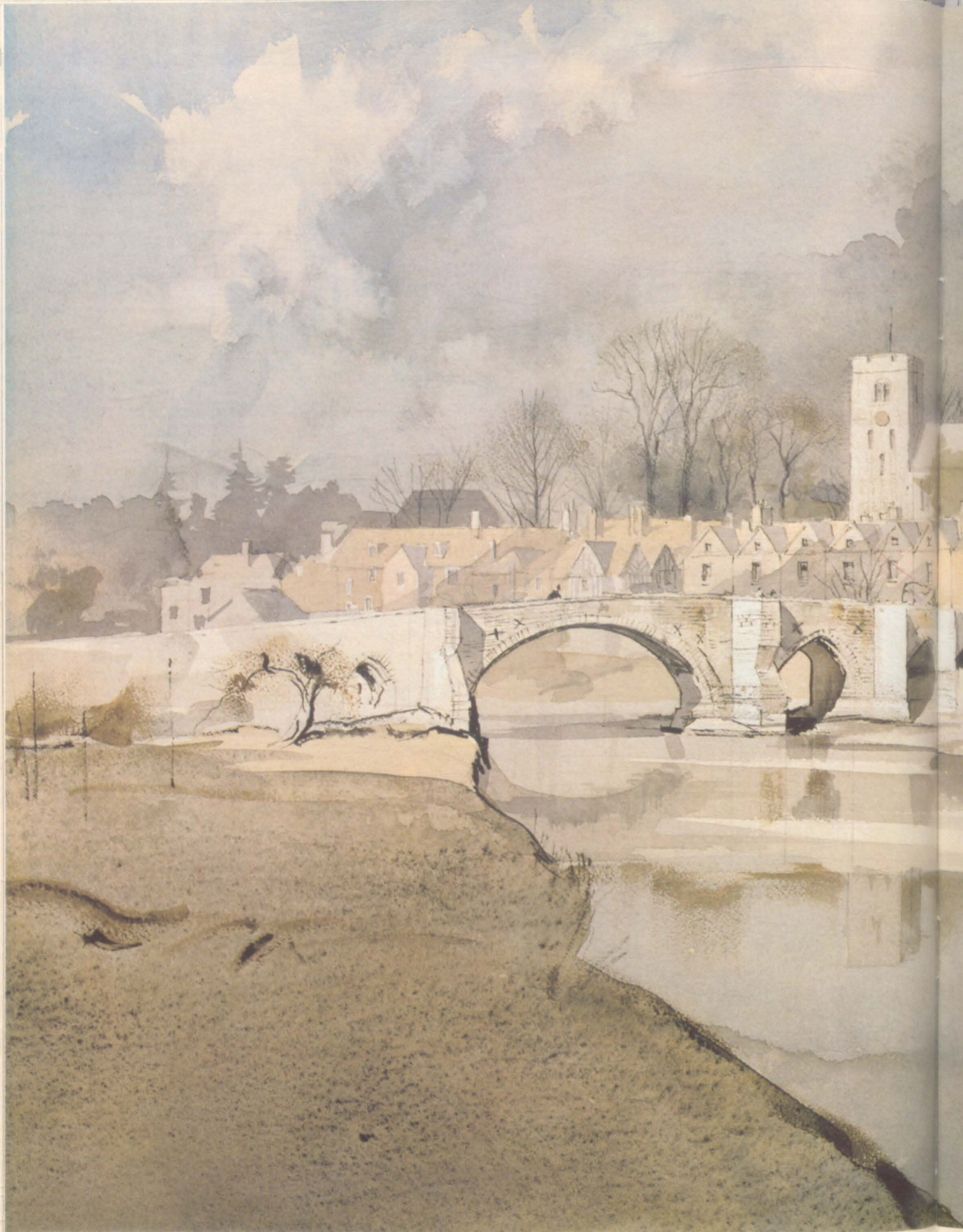
Die warmen Farbtöne der Häuser legen Sie mit Siena gebrannt an. So entsteht ein harmonischer Ausgleich zu den kalten Farben von Himmel und Wasser.

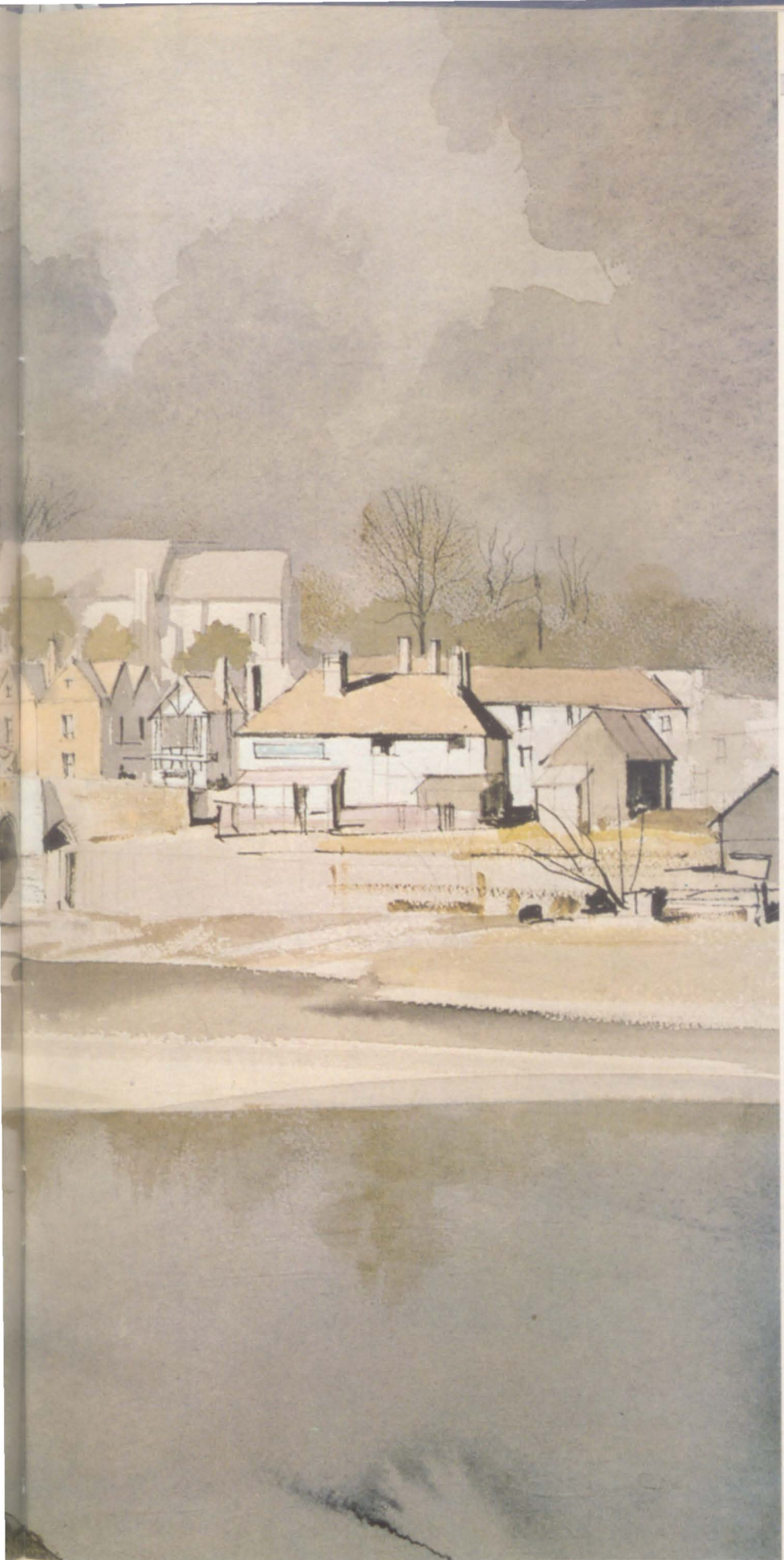
4. Ausgewogene Tonwerte

Laubwerk und Gräser im Mittelgrund sowie deren Spiegelung können Sie mit einer Mischung aus Lichter Ocker und Ultramarinblau und einem trockenen Pinsel leicht auf das Papier tupfen, so daß der Eindruck von herbstlichem Laub entsteht.

4







Da die hell gehaltene Kirche den kompositorischen Mittelpunkt des Aquarells bildet, erhöht der Künstler hier den Tonwertkontrast, indem er das Gebäude mit dunklen Sturmwolken umgibt. Er verwendet für sie eine Mischung aus Ultramarinblau und Siena gebrannt, die er mit einem Rundpinsel Nr. 6 aufträgt.

Mit der Mischung für die Sturmwolken können Sie weitere leichte Schatten auf die Gebäude setzen. Um feinere Details an den Häusern und der Brücke anzudeuten, benutzen Sie am besten einen Pinsel Nr. 2 und etwas Lampenschwarz.

5. Der Vordergrund

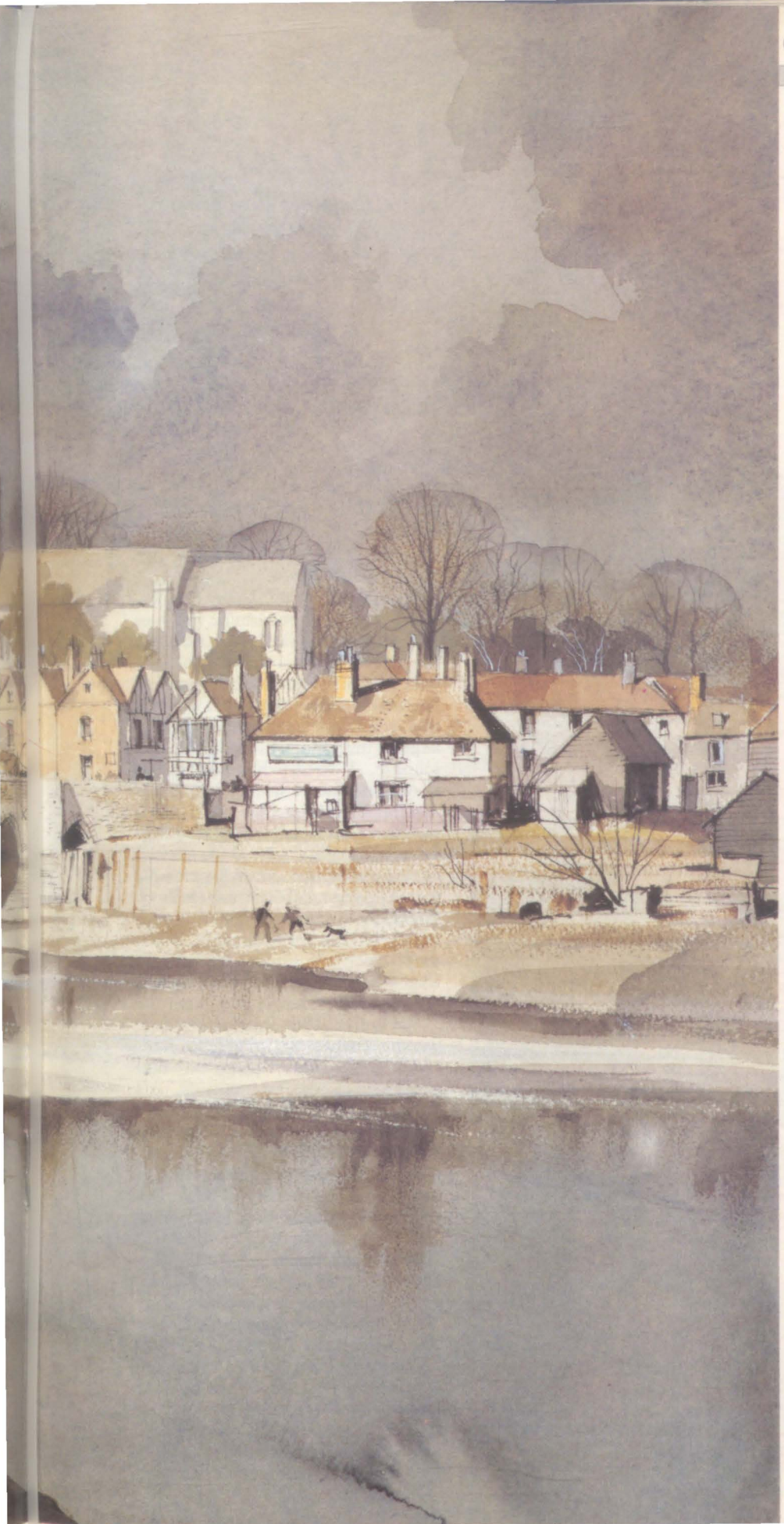
Die Uferpartie im Vordergrund sollten Sie so weit wie möglich von Details freihalten, damit sie den Betrachter nicht vom Mittelpunkt der Komposition ablenkt. Sie gestalten die große Fläche dennoch lebhaft, indem Sie ihr eine interessante Textur geben. Hierfür legen Sie zunächst einen Farbauftrag mit Umbra natur an. Nach dem Trocknen tragen Sie mit einem sehr trockenen Pinsel etwas verdünntes Lampenschwarz auf.

Ebenfalls mit stark verdünntem Lampenschwarz und einem feinen trockenem Pinsel Nr. 2 können Sie die Baumstämme hinter den Häusern präzisieren.

Spiel mit dem Licht

Um zu einer harmonischen Komposition zu gelangen, ist die Verteilung von Licht- und Schattenbereichen von besonderer Wichtigkeit. Sie sollten daher bei der Betrachtung Ihres Motivs versuchen, die unterschiedlichen Tonwerte als Abfolge von Flächen und Formen zu sehen. Wenn Sie es für nötig halten, können Sie Hell- und Dunkelwerte getrost verändern, solange der Lichteinfall stimmig bleibt.

In unserer Übung kontrastiert Rowland Hilder die hellen Steinmauern der Stadt wirkungsvoll mit dem dunklen Himmel. Tatsächlich war der Himmel viel heller; der Künstler gestaltet ihn jedoch bewußt dunkel, um die Dramatik seines Bildes zu erhöhen. Beachtenswert ist auch der reizvolle Wechsel des Lichts auf der Brücke und den Häusern. Diese rhythmische Verteilung der hellen und dunklen Bereiche fesselt den Betrachter und gibt dem Bild Tiefe.



6. Letzte Feinheiten

Um sie glaubhafter zu gestalten, wird jede einzelne Baumkrone mit einer dünnen Lasur aus Umbra gebrannt und etwas Lampenschwarz überzogen. Da sich die Pigmente auf dem trockenen Untergrund an den Rändern konzentrieren, entsteht der Eindruck von herbstlich gelichteten Kronen.

Auf den Häusern rechts können Sie Details wie Fenstersimse, Fachwerk usw. einfügen und mit Krapplack, Lichter Ocker und Ultramarin vereinzelt Farbakzente setzen.

Um den Vordergrund noch abwechslungsreicher zu gestalten und ihn optisch näher erscheinen zu lassen, wird auf das vordere Ufer mit Lampenschwarz eine dünne Lasur aufgetragen; dieser dunkle Schatten läßt die hellen Töne der Brücke und der Gebäude noch kontrastreicher hervortreten.

Auch die Reflexionen auf der Wasseroberfläche sollten sich kräftiger abheben. Hierfür tragen Sie mehr Umbra gebrannt und Ultramarin auf; kratzen Sie dann mit einer Rasierklinge an einigen Stellen Glanzlichter heraus.

Jetzt fehlen nur noch einige Details, die die Szenerie beleben und auflockern. Deuten Sie etwa am Ufer einige Menschen an und fügen eventuell unter der Brücke ein Ruderboot hinzu.

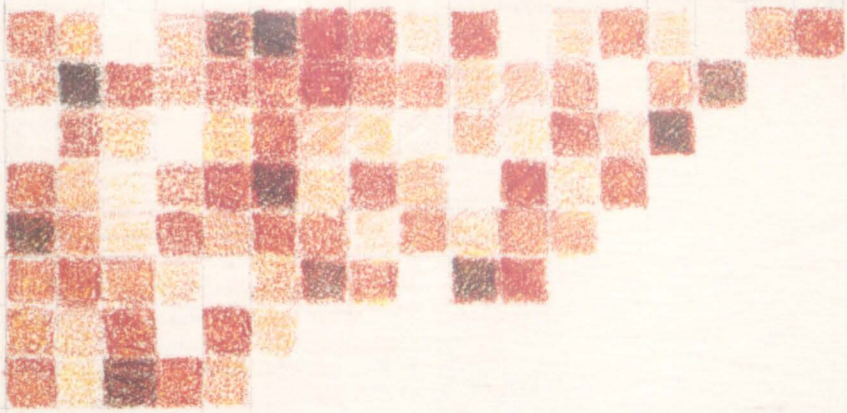
Führung des Betrachters

Jede gute Komposition sollte ein ansprechendes Bildzentrum aufweisen – einen Bildteil, um den herum das ganze Bild aufgebaut ist. Aus diesem Grund ist es zunächst wichtig, die Gestaltung so anzulegen, daß das Auge des Betrachters unweigerlich zum zentralen Bildgegenstand geführt wird.

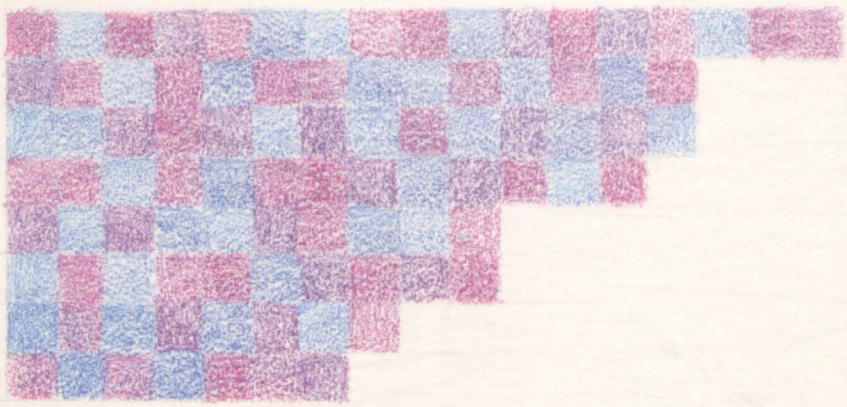
In Hilders Bild ist eindeutig die Kirche der Mittelpunkt der Komposition: Das Auge des Betrachters gleitet schnell über den Vordergrund hinweg, folgt dem rhythmischen Spiel von Licht und Schatten über die Brücke, wo es bei den dunklen Schatten der hinteren Bögen kurz verweilt, um dann zum Kirchturm zu wechseln. Auf diese Weise führt uns der Künstler geschickt durch die ganze Komposition.

„Die Brücke von Aylesford"
von Rowland Hilder, Aquarell,
38 cm x 56 cm.

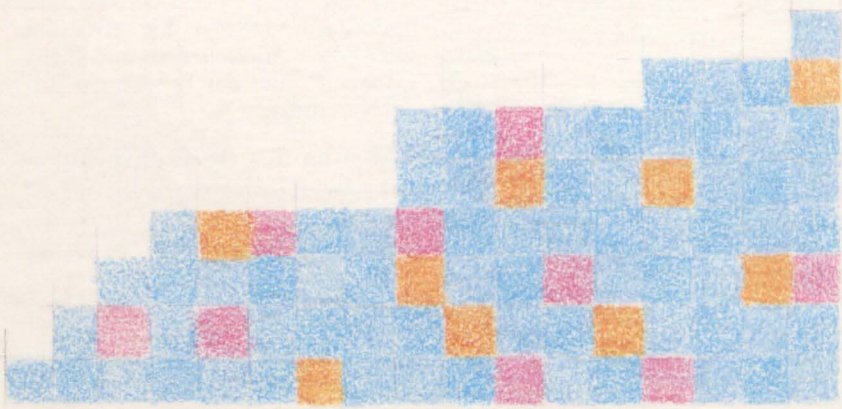
A



B



C



D

Farbkur

Mit Hilfe eines Farbgitters und ungewohnten Farbkombinationen können Sie eintönige Farbflächen auflockern.

Um Ihr Farbgefühl zu schärfen, möchten wir Ihnen einige Gestaltungstricks vorstellen, die das Augenmerk auf oft vernachlässigte Farbtöne und ungewohnte Farbkombinationen lenken.

Farbflächen „aufbrechen"

Um die volle Kraft der Farben zu entfalten, kann Ihnen ein Farbgitter gute Dienste erweisen. Das Raster hilft Ihnen, eine eintönige Farbfläche Quadrat für Quadrat im Farbton zu variieren und sie dadurch lebhaft zu gestalten.

Legen Sie zur Übung zunächst mit einem HB-Bleistift ein Rasterfeld von 6 mm großen Quadraten an, und unterteilen Sie es in vier Abschnitte. Wie die Künstlerin Bet Borgeson können Sie in jedem dieser Abschnitte Möglichkeiten ausprobieren, eine Fläche mosaikartig aufzubauen.

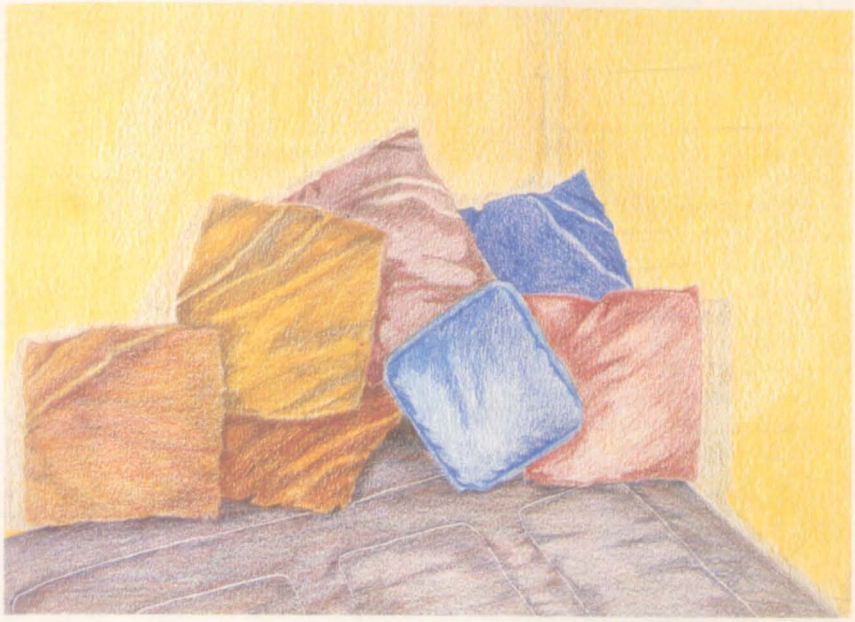
Das Farbgitter A setzt sich aus verschiedenen Schattierungen eines Farbtons zusammen. Die Veränderung der Tonwerte entsteht durch unterschiedlich kräftigen Farbauftrag eines Stiftes oder Übermalen mit einem dunklen Ton.

Farbgitter B kombiniert eng verwandte Farben bei möglichst konstant gehaltenen Tonwerten und gleichbleibender Farbintensität.

In C wird ein relativ konstantes Raster eines Tones durch einzelne Farben mit anderen Buntwerten, aber annähernd gleicher Intensität belebt.

Im letzten Abschnitt D hat Borge-

Bet Borgeson benutzt eine Reihe von Farbgittern, um sich zu neuen Kombinationen inspirieren zu lassen.
***A:** Helligkeitsvariationen des gleichen Buntwerts*
***B:** Eng verwandte Farbtöne nahezu gleichbleibender Helligkeit und Intensität*
***C:** Farben ähnlicher Intensität mit unterschiedlichem Buntwert*
***D:** Wechselspiel aller Farbaspekte*



Die Kunststudentin Peggy Morris Biskar stellte fest, daß es ihren Buntstiftzeichnungen an Farbigkeit mangelte. Ihr Bild mit den Kissen zeigt, daß sie in ihren Bemühungen um größeren Nuancenreichtum fast ausschließlich auf Helligkeitsverschiebungen innerhalb des jeweiligen Farbtons zurückgriff: So ist ein blaues Kissen bei ihr in allen Schattierungen nur blau. Durch Erfahrungen mit der Webtechnik angeregt, bei der Tonabstufungen mit vielfarbig gewirkten Fäden erzielt werden, begann Biskar Farbflächen mit einem Raster zu beleben. Durch den lebhaften Hintergrund wirkt das Blumenstilleben viel interessanter als die Darstellung der Kissen. Sind durch die Arbeit mit solchen Farbfeldern neue Möglichkeiten der Auflockerung und Variation einmal verinnerlicht, wird das Farbgitter bald entbehrlich.

son die Farbfelder in allen drei Aspekten – Farbton (Buntwert), Tonwert und Intensität – variiert. Dieses freie Farbspiel ist zwar kaum geeignet, inneren Zusammenhalt zu schaffen, gibt jedoch viel Aufschluß über günstige und weniger glückliche Farbkombinationen.

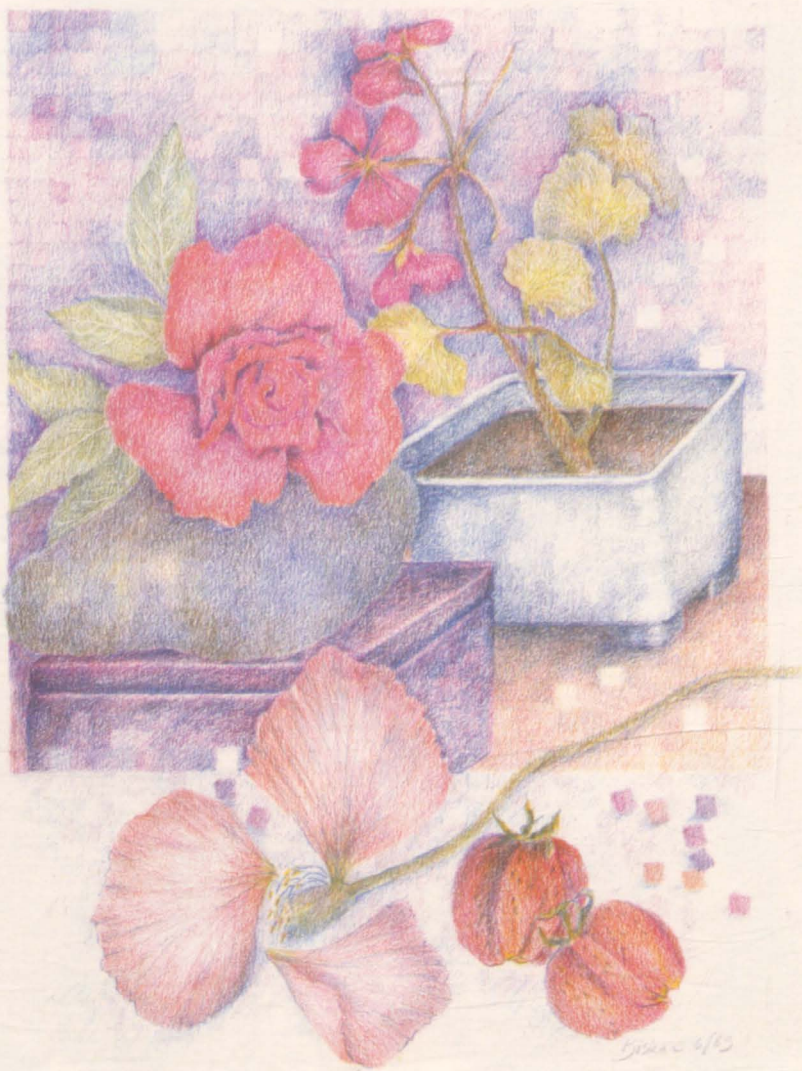
In ein solches Farbschema läßt sich ohne weiteres ein Bildmotiv integrieren. Zunächst wird das feine Liniennetz bei der Bildplanung und Umrißzeichnung nicht weiter beachtet. Erst bei der Farbgebung kommt es zum Tragen, wenn Sie größere Farbflächen aufbrechen, indem Sie die Farben Feld für Feld im Buntwert, in der Helligkeit, der Intensität oder der Farbtemperatur variieren lassen.

Interessante Kombinationen

Der „Grundstein" zu einem flachen, leblosen Farbausdruck wird oft schon mit der Auswahl der Buntstifte gelegt. Die verlockend satten, leuchtenden Pigmente der Farbminen können dazu verführen, die Stifte nur nach ihrem attraktiven Aussehen zu kaufen.

In vielen Fachgeschäften läßt sich beobachten, daß die intensiven Farbtöne die meisten Käufer finden. Aber intensive Farben allein lassen eine Zeichnung oft ausdruckslos, ja fast naiv erscheinen. Gerade erdige und gedämpfte Töne beleben im Zusammenspiel mit intensiven Farben ein Bild ungemein.

Eine weitere Möglichkeit, eine brillante Farbigkeit zu entfalten,



liegt in der Kombination von Primärfarben und außergewöhnlichen Tönen durch eine locker übereinandergelegte Kreuzschaffur. Es lohnt sich, die Farbkarten der Hersteller genau zu studieren. Oft verbergen sich hinter Bezeichnungen wie Rötel, Erika oder Eisgrün stimulierende Farbtöne, die Ihre Farbpalette bereichern können.

Farbstudien

Wenn Sie neue Farbkombinationen ausprobieren, ist es sinnvoll, bei gelungenen Mischungen die Farbnamen zu notieren. Bei passender Gelegenheit können Sie dann auf Ihre Aufzeichnungen zurückgreifen.

Um neue oder verschiedene Farbzusammenstellungen in ihrer Wirkung zu erproben oder zu vergleichen, empfiehlt es sich, mit Transparentpapier und einer Skizze, die als Vorlage dient, eine Serie von Farbstudien anzulegen. Es reicht, wenn Sie eine grobe Zeichnung in kleinem Maßstab auf Skizzenpapier anfertigen. Schneiden Sie dann einen langen Streifen Transparentpapier zurecht, den Sie für jeden neuen spontanen Farbentwurf über der Grundskizze weiterschieben können.

Solche Farbversuche sind eine große Hilfe, denn häufig stellt sich erst durch sie heraus, daß man die Farbenzuordnung, Details oder die ganze Komposition modifizieren muß. Außerdem geben diese Studien Anregungen für neue Bildideen und trainieren das Vorstellungsvermögen.

Mit Hilfe einer Grundskizze und einem Streifen Transparentpapier erarbeitet sich Bet Borgeson schrittweise das Farbschema ihres Motivs.

Tip

BUNTE BANDBREITE

Sammeln Sie Streifen farbigen Papiers oder bunte Stoffbänder. Legen Sie sie zu losen Haufen zusammen, und verändern Sie die Farbzusammenstellungen der Bänder. Miteinander verschlungene, schmale Bänder vermitteln recht anschaulich, wie sich die Farben zueinander verhalten, die man in einer Buntstiftzeichnung verwenden möchte.

„Tanzendes Paar" von James S. Hibbard, 1981, Buntstiftzeichnung, 71 cm x 53 cm. Der Künstler hat mit feinen Kreuzschraffuren verschiedenster Schattierungen verblüffende Farbformen geschaffen.

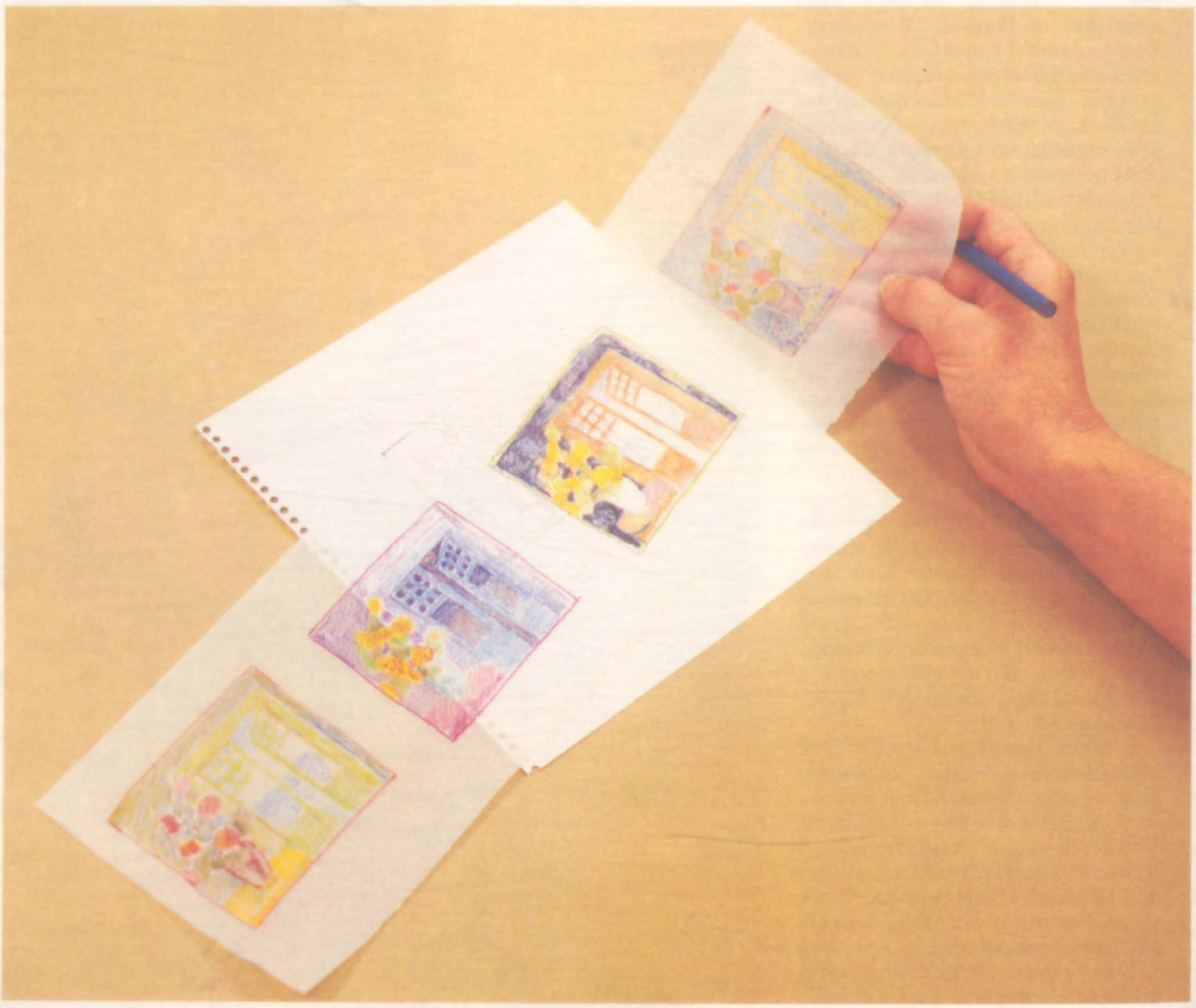


Foto: Edwin Borgeson

In einem Boot

Der Künstlerin Mary Cassatt ist es in „Die Bootsfahrt" gelungen, den Betrachter durch einen geplanten Bildaufbau an der gefühlvollen Nähe des Bildgeschehens teilhaben zu lassen.

In zahlreichen Bildern, die gegen Ende des letzten Jahrhunderts entstanden, hat Mary Cassatt (1845–1926) mit ihrer impressionistischen Malweise dem Thema Mutter und Kind Frische und neue Ausdruckskraft verliehen. Auf den ersten Blick wirkt ihr Gemälde „Die Bootsfahrt" wie ein farbenfroher Schnappschuß einer sommerlichen Szene. Dennoch liegt dem Ganzen eine geschickte Linienführung und ein überlegter Bildaufbau zu Grunde.

Linienführung

Mit Hilfe der wichtigsten Bildlinien lenkt die Künstlerin die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Kind im Zentrum der Komposition.

Der Winkel, den der ausgestreckte Arm des Mannes und das Ruder des Bootes bilden, das geschwungene Segel, der das Kind umfassende Arm, die weiche Biegung der Bootsränder, ja sogar die Mütze des Ruderers: Alles ist darauf angelegt, den Blick auf das Kind zu lenken (A).

Mit der weit oben gelegenen Horizontlinie erzielt die Künstlerin einen gelungenen Ausgleich der Bildgewichtung. Die schmale Uferpartie reicht aus, den gewichtigen Vordergrund auszubalancieren, und verleiht dem Bild weitere räumliche Tiefe.

Ton- und Farbwerte

Mary Cassatt nutzt auch die Tonwertkomposition, um die Aufmerksamkeit auf das Kind zu ziehen. Die dunklen Töne (B), mit denen Cassatt die Gestalt des Mannes beschreibt, und die hellen Töne der linken Bildseite (C) finden im Bildzentrum ihren Dreh- und Angelpunkt.

Das Kinderkleid hebt sich mit seinem rosa Ton klar von den anderen Farbtönen ab. Seine dunkleren Falten setzt die Künstlerin in Beziehung zu den roten Streifen im Kleid der Mutter, um die enge Verbindung von Mutter und Kind noch stärker zu betonen.

Blickpunkt

Durch einen geschickten Kunstgriff beteiligt Mary Cassatt den Betrachter am Bildgeschehen. Der Blickpunkt ist so gewählt, daß man den Eindruck erhält, sich im Heck des Bootes zu befinden (D). Die Blickrichtungen, von Mutter und Kind zum Mann und von ihm zum Kind, halten die Aufmerksamkeit im Zentrum, und man fühlt sich als „Zaungast" einer sehr eng vertrauten Gesellschaft.

Die familiäre Stimmung betont Mary Cassatt, indem sie warme Farbtöne – das Blau, Rosa, Warmgrau und Gelb im Boot – gegen die kälteren Farben im Segel, Wasser und Hintergrund setzt.

Obwohl das Gemälde von der ersten Kompositionszeichnung bis zur Feinabstimmung der Farben das Ergebnis gezielter Überlegungen ist, vermittelt es eine sensible, frische Einfachheit, die durch ihre Unmittelbarkeit anspricht.

„Die Bootsfahrt" von Mary Cassatt, 1893/94, Öl auf Leinwand, 90 cm x 118 cm. Auch wenn die Malerin einen großen Beitrag zum Impressionismus geleistet hat, ist ihr Lebenswerk sehr vielseitig und wird eher vom Gefühl als von irgendeiner Technik bestimmt.

National Gallery of Art, Washington D. C.

Schwarze Linien, leuchtende Farben

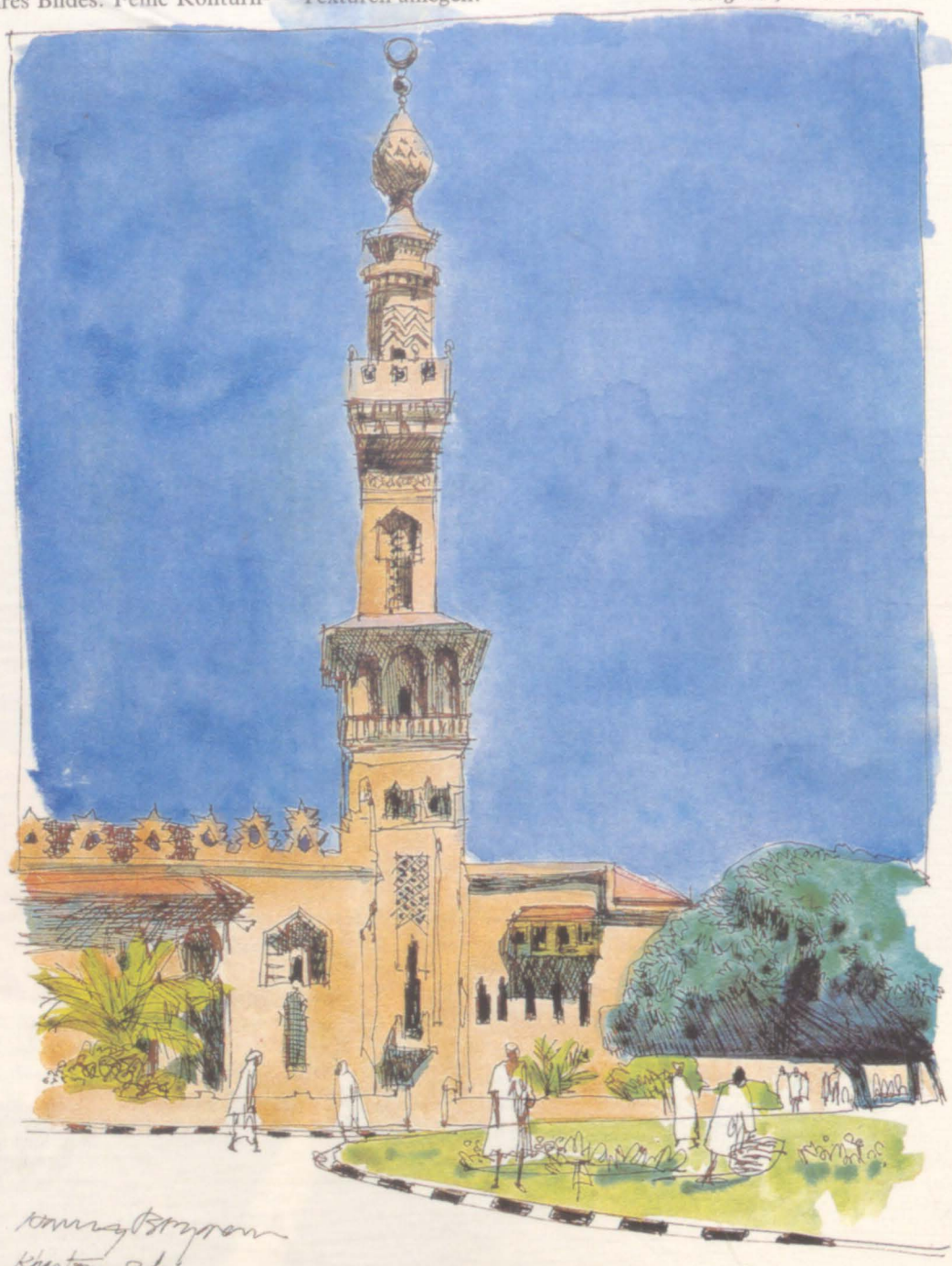
Im Kontrast zu den klar begrenzten schwarzen Linien einer Tuschzeichnung entfalten lasierend aufgetragene Farbtuschen eine imposante Leuchtkraft.

Durch die farbige Gestaltung einer schwarzweißen Tuschzeichnung können Sie einzelne Bildelemente gut gegeneinander absetzen und weitere Bildinformationen vermitteln.

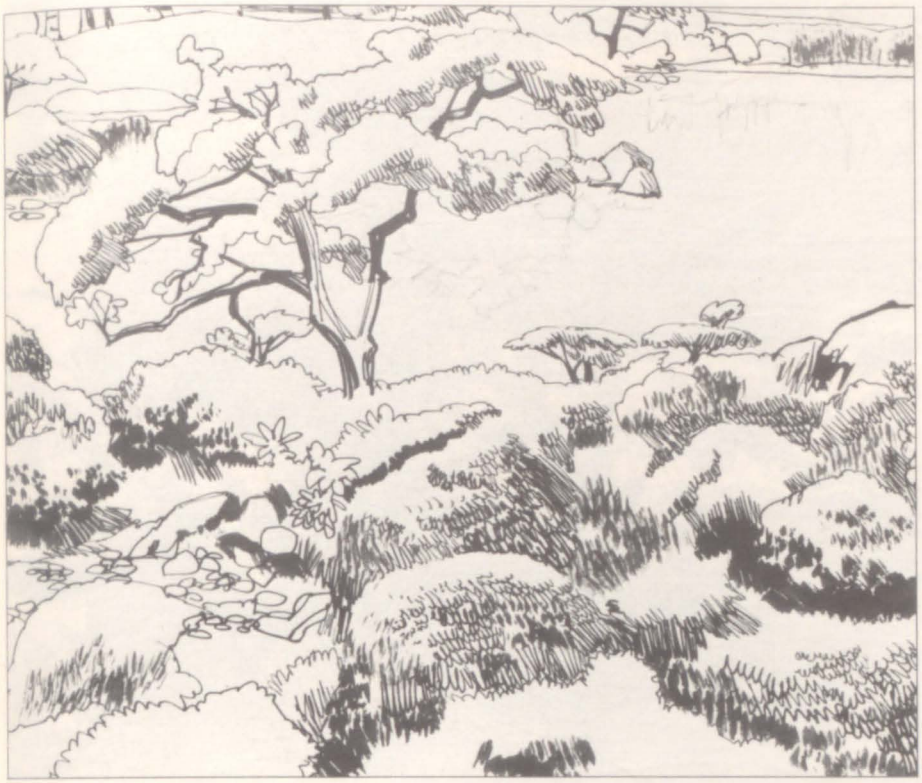
Die Art der Linienzeichnung entscheidet grundlegend über den Charakter Ihres Bildes. Feine Konturlinien und Schraffungen, wie in der Zeichnung von Harry Borgmann, wirken zurückhaltend. Dagegen erhalten die Bildelemente mehr Eigengewicht, wenn Sie wie in unserer Übung mit einer breiten Feder und einem Pinsel kräftige Schatten und Texturen anlegen.

In jedem Fall sollten Sie für die Linienzeichnung wasserfeste Chinatusche verwenden, damit die wäßrigen Farblasuren die schwarzen Striche nicht anlösen können.

„Khartoum, Sudan" von Harry Borgman, 18 cm x 24 cm.



1



2

Übung: Waldsee

Da wasserfeste Tuschen etwas flekkig auftrocknen und unregelmäßige Verläufe erzielen, wählte der Künstler für die weichen Übergänge in diesem ruhigen Landschaftsbild wasserlösliche Tuschen. Er arbeitete auf Zeichenkarton mittlerer Körnung, der einen Kompromiß zwischen den gegensätzlichen Anforderungen von Feder und Pinsel darstellt; die Feder benötigt eine möglichst glatte Zeichenfläche, damit Sie nicht in den Papierfasern festhakt; Pinselstriche dagegen werden von einer etwas rauheren Oberfläche besser angenommen.

Wenn Sie statt auf Karton auf Zeichenpapier arbeiten, sollten Sie es vorher aufspannen, damit es sich im nassen Zustand nicht wellt.

1. Die Linienzeichnung

Wenn Sie sich unsicher fühlen und nicht sofort mit schwarzer Chinatusche beginnen wollen, können Sie Ihrem Bild mit einem HB-Bleistift eine zarte Vorzeichnung zugrundelegen. Ansonsten setzen Sie die Linien unmittelbar mit einer breiteren Zeichenfeder.

Zunächst werden die Bäume, Büsche und Felsen im Vorder- und Hintergrund in ihren Umrissen festgehalten. Eine lebendige Linienführung sollte dabei die vielgestaltigen Formen des Motivs nachvollziehen.

Mit einem Aquarellpinsel der Größe 7 deuten Sie Strukturen und Schatten auf den Felsen und dem Blattwerk an. Der Pinsel sollte gut ausgewaschen werden, weil die Chinatusche sonst die Haare verklebt.

2. Der erste Farbauftrag

Mit dem Pinsel Nr. 7 verleihen Sie dem See eine hellblaue Tönung. Damit die Farbe gleichmäßig verläuft, ist es ratsam, die Fläche vorher anzufeuchten.

Bevor der klare Farbauftrag getrocknet ist, können Sie entlang des Ufers eine olivgrüne Mischung auftragen. Die beiden Farben verlaufen leicht ineinander und bilden die typischen, verschwommenen Formen von Wasserspiegelungen.

Beim Mischen der Farben sollten Sie berücksichtigen, daß Tuschen genau wie Aquarellfarben heller antrocknen. Indem Sie die Farben dunkler anmischen, tragen Sie dieser Tatsache Rechnung.

3. Die Hintergrundfarben

Zunächst wird der Hintergrund in starkverdünntem Hellgelb angelegt. Bis auf einen schmalen Streifen auf der linken Seite können Sie den ganzen Bereich mit einer Mischung aus Chromgelb und Grasgrün übermalen. Diese Mischung eignet sich auch für das Blattwerk der Kiefer im Mittelgrund. Um den weichen Verlauf der Schatten wiederzugeben, sollten Sie in das noch feuchte Grün einige Tupfen Olivgrün setzen.

Wenn Sie für die sanften Übergänge auf feuchten Farbaufträgen arbeiten, sollte die Tuschmenge im Pinsel nicht zu groß sein. Der Farbverlauf kann ansonsten leicht außer Kontrolle geraten. Sind die Tuschen aber einmal aufgetragen, lassen sie sich nicht mehr entfernen.

3

4. Der Vordergrund

Für das Grün im Vordergrund verwendete Harry Borgman eine Mischung aus Kadmiumgelb und Grasgrün, die er mit einem Hauch Rot im Farbton erwärmte. Es ist für die Bildkomposition sehr wichtig, daß Sie den steinigen Bereich links vollständig aussparen. Die Büsche werden mit Grasgrün im Ton verstärkt und erhalten Schatten aus Olivgrün und Schwarz. Auch hier sollten Sie für die weichen Farbübergänge naß-in-naß arbeiten.

Schon jetzt wird deutlich, wie durch die Leuchtkraft die Tuschen ihre lebendige Farbigkeit entfalten, obwohl das Spektrum der verwendeten Töne sehr begrenzt ist.

4

5

5. Das Abstimmen der Farbtöne

Das Grau für die Steine im See und auf der linken Seite können Sie aus wasserlöslicher schwarzer und blauer Tusche mischen. In den Schatten fügen Sie der Mischung etwas mehr Schwarz hinzu und eine Spur Olivgrün. Der Baumstamm erhält den gleichen Farbton.

Die Schatten und die Büsche im Hintergrund sollten etwas klarer herausgearbeitet werden. Wenn Sie hier für dunkelgrüne Tusche auftragen, sollten die entsprechenden Stellen trocken sein, damit die Konturen nicht verlaufen.

Wenn Sie jetzt noch einige Veränderungen vornehmen, sollten Sie die Gesamtkomposition im Auge behalten. Oft müssen die Farbtöne noch einmal aufeinander abgestimmt werden. So mußte Harry Borgman, nachdem er die Spiegelungen im Wasser durch ein kräftiges Grün betont hatte, das Blattwerk des großen Baumes durch einige Tupfer Olivgrün und Schwarz wieder stärker vom Untergrund absetzen.

Stellen Sie kleine Wellen auf dem Wasser dar, indem Sie stark verdünnte schwarze Tusche in leicht tänzelnden Bewegungen aus dem Handgelenk aufmalen. Nehmen Sie dabei nur wenig Farbe mit dem Pinsel auf.

Verstärken Sie den massigen Eindruck durch weitere dunkelgrüne Tupfer, die stellenweise Schatten andeuten. Variationen in der Strichführung – Tupfen, Kreisen, Schraffieren – vermitteln eine natürliche Formvielfalt.

Zuletzt können Sie der Komposition durch die orangefarbenen Blumen im Vordergrund noch einige Farbakzente verleihen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Zeichenkarton mittlerer Körnung ungefähr 15 cm x 18 cm
- eine breite Zeichenfeder und schwarze, wasserfeste Chinatusche
- wasserlösliche Farbtuschen in Hellblau, Olivgrün, Grasgrün, Hellgelb, Chromgelb, Kadmiumgelb, Schwarz, Blau, Rot und Orange
- einen weißen Porzellanteller und ein Gefäß mit klarem Wasser.

Charles Reid

Durch einen dominierenden Farbton und die Gestaltung des Hintergrunds bringt Charles Reid den Charakter seiner Portraitmodelle zum Ausdruck.

„Ich male nicht die direkte Erscheinung der Dinge, sondern versuche, ihre Wirkung auf mich darzustellen. In meinen Portraitbildern lasse ich oft eine Farbe dominieren, die den Charakter des Modells zum Ausdruck bringen soll. So spiegelt sich in der safranfarbenen Grundstimmung des Bildes ‚Daisy' das sympathische Wesen der jungen Frau, während das kalte, offensive Rot in ‚Sarah' die melancholische Zurückgezogenheit des Kindes deutlich macht.

Ausdruck und Farbe

Da Sarah während der Sitzung trotzig und abweisend war, entließ ich sie schon nach der Farbskizze und einigen Gesichtsstudien. Ich überlegte, wie ich die steife Körperhaltung, die mir nicht typisch für Sarah schien, verändern und dennoch ihre Verschlossenheit darstellen konnte.

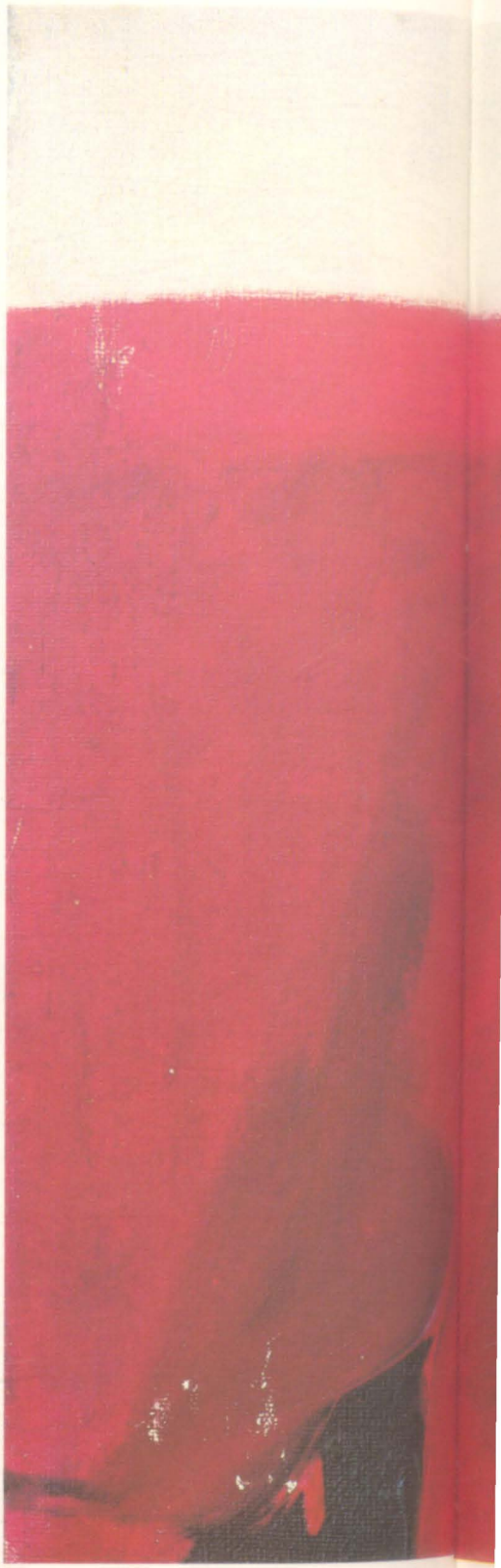
Indem ich die rote Bluse fast in das Tuch übergehen ließ, verlor die Haltung an Bedeutung. Gleichzeitig brachte die kalte Farbtemperatur den abweisenden Gesichtsausdruck gut zur Geltung.

Um nicht vom ausdrucksvollen Gesicht abzulenken, veränderte ich den Originalton des Kleides, der einen zu starken Kontrast ergeben hätte, in ein dunkles Grünschwarz. Der kräftige Tonwertunterschied versieht das Gesicht zudem mit einer Art Sockel.

Der Hintergrund

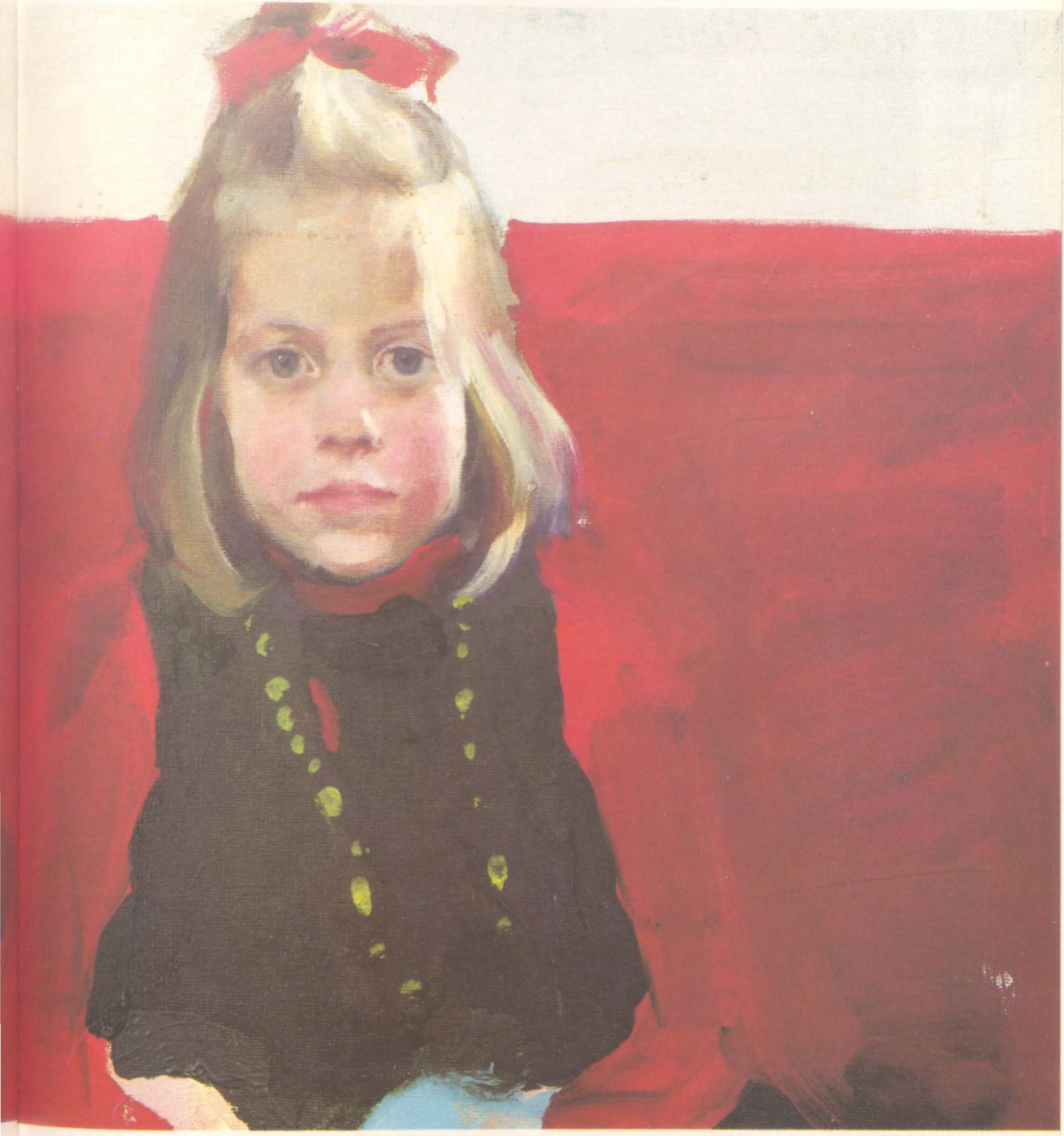
Der warme Grauton im Hintergrund korrespondiert mit der Haarfarbe und hebt den Kopf hervor. Die rote Haarschleife lockert diesen Teil des Bildes auf, hält aber die Komposition zusammen.

Für mich spiegelt die Gestaltung des Hintergrunds die Verbindung des Modells mit seiner Umwelt wider. Während ‚Sarah' isoliert wirken sollte, wird in dem harmonischen Farbklang von Kleid und Umgebung das aufgeschlossene Wesen von ‚Daisy' deutlich."



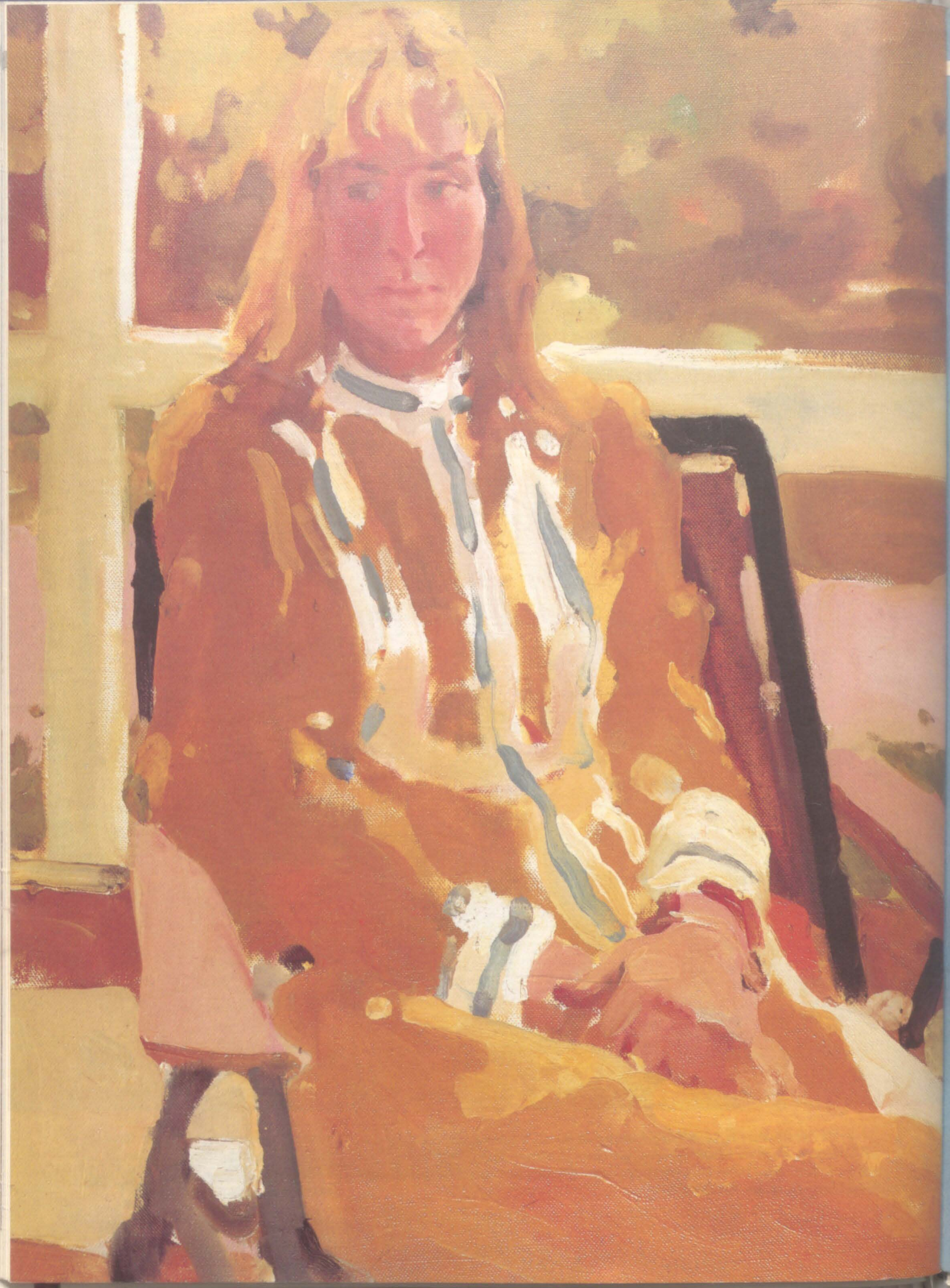
Sammlung Judith Reid

Die Aquarellskizze bildet den Ausgangspunkt für die farbige und tonale Umgestaltung des Motivs im Ölgemälde.



„Sarah" von Charles Reid, Öl auf Leinwand, 36 cm x 46 cm. Jeder Farbton in der Komposition ist bewußt gesetzt, um den Charakter des Modells zu verdeutlichen. Durch den Kontrast betont das offensive Rot den insichgekehrten Gesichtsausdruck des Kindes.

Umseitig: „Daisy" von Charles Reid, Öl auf Leinwand, 76 cm x 61 cm. Der harmonische Farbklang unterstützt den Ausdruck des Modells.



Fernöstliche Malutensilien

Mit echter chinesischer Tusche können Sie auf handgeschöpftem Papier Kunstwerke schaffen, die dem Stil der fernöstlichen Pinselzeichnung voll und ganz entsprechen.

Welche Tusche ist für das Arbeiten mit dem Bambuspinsel besonders geeignet?

Die ostasiatische Zeichenkunst basiert auf schwarzweißen Tuschezeichnungen. Wenn Sie sich näher mit dieser Technik beschäftigen möchten, lohnt es sich, in echte chinesische Tusche zu investieren. Die halbtransparente Tusche – verwechseln Sie sie nicht mit Scribtol – kann man mit Wasser verdünnen, nach dem Trocknen ist sie jedoch wasserfest. Von ihren Eigenschaften her ist die echte chinesische Tusche am ehesten mit den europäischen Ausziehtuschen zu vergleichen. Die chinesischen Tuschen sind in Fläschchen, aber auch in Stangenform als Reibetuschen erhältlich und qualitativ vor allem durch mehr oder weniger gute Lichtechtheit unterschieden. Sehr lichtechten und daher teuren Reibetuschen ist oft zum Zeichen ihrer hohen Qualität eine Perle als Gütesiegel eingeprägt.

Woraus bestehen Reibetuschen?

Die traditionellen Bestandteile dieser Tusche sind verfeinerter Kiefernruß und Fischgrätenextrakt als Bindemittel. Es gibt auch eine leicht nach Blau tendierende Tusche, die aus Ölruß hergestellt wird.

Wozu dient ein Tuschestein?

In der schalenförmigen Vertiefung des Tuschesteins können Sie ein wenig von der Stangentusche zusammen mit destilliertem Wasser anreiben. Früher waren Tuschesteine aus Kupfer, Jade oder Stein. Heute werden sie meist aus synthetischen Materialien hergestellt.

Mit welchen Farben lassen sich die Tuschezeichnungen kolorieren?

Wenn Sie Farbe in Ihre chinesische Tuschzeichnung bringen möchten, können Sie mit ganz gewöhnlichen Aquarellfarben arbeiten. Wenn Sie sich jedoch für eine komplette chinesische Ausrüstung entscheiden, finden Sie im Fachhandel auch farbige chinesische Reibetuschen. Sie werden meist nur in den gängigen Grundfarben angeboten und sind teurer, aber auch ergiebiger als gewöhnlich Aquarellfarben.

Auf welchem Papier arbeitet man am besten?

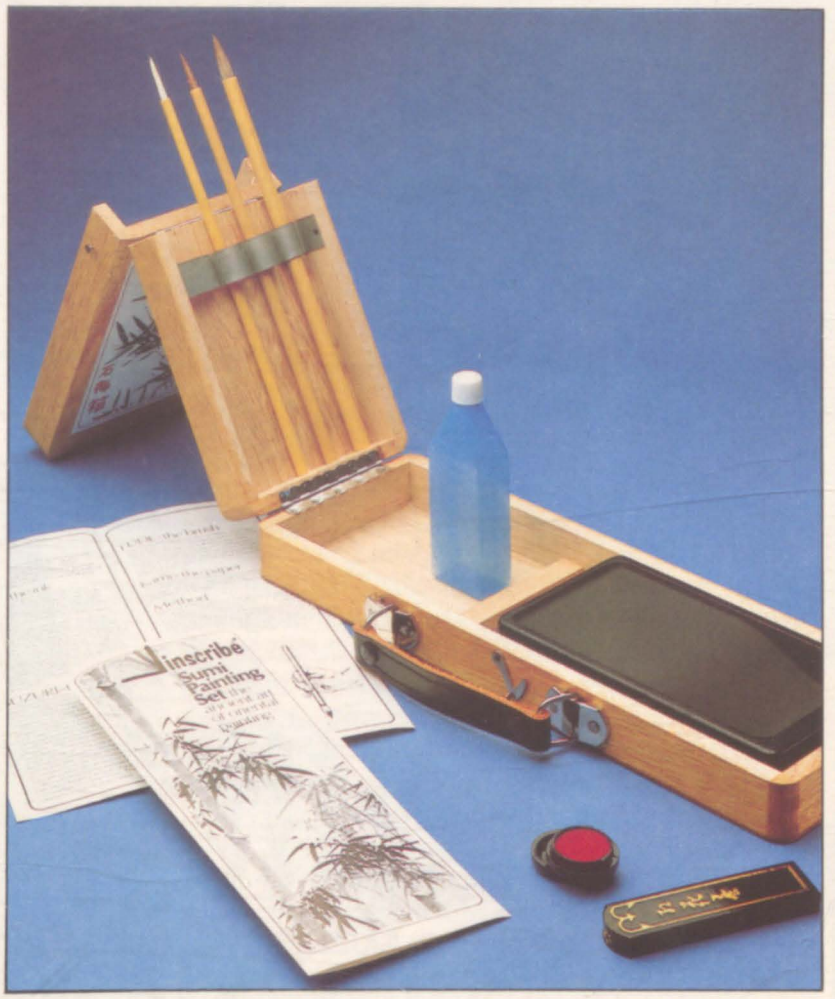
Um eine ähnliche Wirkung wie die chinesischen Künstler zu erzielen, sollten Sie unbedingt Japanpapier oder chinesisches Papier benutzen. **Japanpapier** ist sehr saugfähig und die bekannteste Papiersorte aus Fernost. Für Tuschezeichnungen bieten sich jedoch weitere Papiere an.

Chinapapier, das aus Bambusstroh, Reiszellulose und Salagofasern besteht, ist ausgesprochen vielseitg einsetzbar.

Xuan ist das meistgebräuchliche handgeschöpfte Papier in China. Es wird aus Gampi-Rindenfasern, Bambusstroh und Reiszellulose hergestellt.

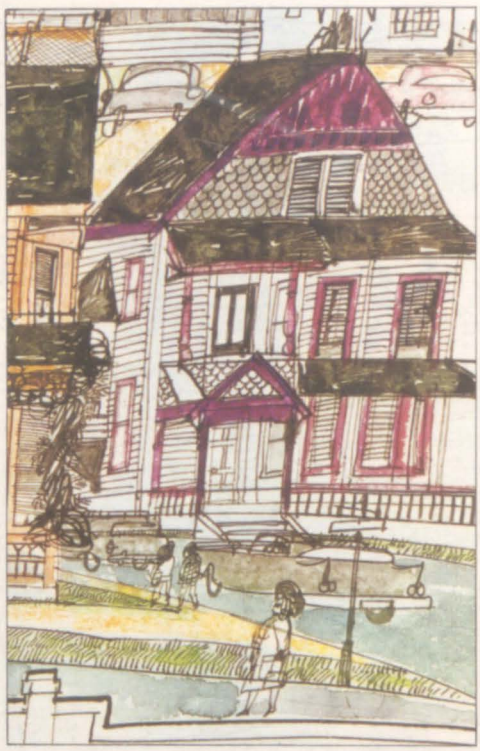
Kawasa ist ein elfenbeinfarbenes Japan-Faserpapier, das für Malerei und Druckgraphik gleichermaßen geeignet ist.

Ein chinesisches Zeichenset, das alles enthält, was man für Zeichnungen im chinesischen Stil benötigt: Stangentusche, einen Tuschestein, Bambuspinsel, eine Wasserflasche und ein kleines Töpfchen mit Zinnoberrot zum Stempeln der fertigen Zeichnungen.



Vorschau auf Heft 45

Ein Blumenstilleben braucht nicht nur aus einer Vase mit Blumen zu bestehen. In **SEHEN UND VERSTEHEN** bringen wir Sie auf neue Bildideen und erklären, wie man Vorder- und Hintergrund geschickt ausbalanciert.



Wir besuchen Paul Hogarth **IM ATELIER** und erfahren von ihm, wie ihn die Arbeit mit Tusche zu einer freieren, stilisierten Ausdrucksform geführt hat. Die Präzision dieses Mediums erlaubt ihm, auch in kleinen Formaten sichere Linien zu setzen, die den Ausdruck prägen. Seine Stadtansichten leben darüber hinaus von Lasuren farbiger Tusche.

Meist wählt man weißes Papier für ein **AQUARELL**. Daß auch ein farbiger Untergrund seinen Reiz haben kann und die Zartheit Ihrer Arbeiten keinesfalls beeinträchtigen muß, zeigen wir Ihnen anhand wunderschöner Landschaften.

Die Collage ist eine ausgesprochen vielseitige Kunstform, die immer wieder zu neuen Experimenten anregt. In unserer Übung in **MISCHTECHNIKEN** lernen Sie die vielfältigen Möglichkeiten kennen, die sich ergeben, wenn Sie die Versatzstücke für Ihre Collagen mit Acrylfarben selbst fertigen.

In **ÖLMALEREI** machen wir Sie mit Ganzfigurenportraits vertraut. Indem Sie die Pose der Person einfangen, die Sie portraitieren, gewinnen Sie weitere Mittel, sie zu charakterisieren.

Kinder sind zwar entzückende Motive, sie in ihrer typischen Unbefangenheit zu skizzieren, ist jedoch kein Kinderspiel. In **SKIZZEN UND STUDIEN** erhalten Sie nützliche Tips.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 45

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 45

SEHEN UND VERSTEHEN	
Hintergrundwissen	1233
TUSCHE	
Farbige Tuschlasuren	1236
Übung: Berglandschaft	1237
SKIZZEN UND STUDIEN	
Kinderspiel	1240
AQUARELL	
Getönter Grund	1242
Im Kontrast	1244
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Ein Amerikaner unterwegs	1246
MISCHTECHNIKEN	
Kunstvolle Collagen	1250
Übung: Am Strand	1251
IM ATELIER	
Paul Hogarth	1254
ÖLMALEREI	
Von Kopf bis Fuß	1258
Portraits von Format	1260

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag.

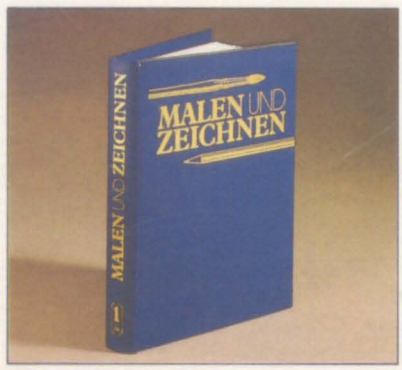
Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 120 00, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort werden Sie jederzeit die gewünschten Exemplare erhalten.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 120 00 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Holger Neuhaus (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Marita Persian, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Telefon: 0 40/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
1233 John Arthur; 1234 Philip Jamison (unten), Charles Reid (oben); 1235 Alfred Werner; 1237–1239 Harry Borgman; 1240 Marcos Blahove, Joe Singer; 1241 Charles Reid; 1246–1249 Bernard Dunstan; 1254–1257 Paul Hogarth; 1258 Wendon Blake; 1259 Charles Reid; 1260 Joseph Sheppard

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Hintergrundwissen

Indem Sie reizvolle Gegenstände in Ihr Blumenstilleben integrieren und den Hintergrund in die Komposition einbeziehen, bringen Sie Ihr Hauptmotiv voll zur Geltung.

BLICKFANG
Manchmal wirken Stilleben, die lediglich aus einer Vase mit Blumen auf einem Tisch bestehen, etwas langweilig, weil sie im Vordergrund viel leeren Raum lassen. Ein weiteres Objekt in die Komposition einzufügen, bedeutet dann nicht nur, diesen freien Raum zu füllen, sondern bewirkt auch, daß der Blick des Betrachters ins Bild geführt wird. Dadurch gewinnt meist die Komposition insgesamt.

Ein Blumenstilleben muß nicht unbedingt nur aus einer Vase mit Blumen bestehen. Auf vielen großartigen Meisterwerken finden sich die unterschiedlichsten Gegenstände in Blumenstilleben einbezogen. Je nachdem, wie der Künstler die Gegenstände angeordnet hat, kommt ihnen eine unterschiedliche Bedeutung zu. Schon bei der Komposition Ihres Bildes sollten Sie daher entscheiden, ob Sie solche zusätzlichen Gegenstände zur Ergänzung oder als ein den Blumen mehr oder weniger gleichberechtigtes Element einsetzen wollen.

Eine gute Ergänzung

Es kommt nicht so sehr darauf an, mit welchen Elementen Sie Ihr Stillleben ergänzen: Stoffe, Frühstücksgeschirr oder eine Schale mit Früchten können gleichermaßen geeignet sein, wenn sie nur mit der Vase und den Blumen entweder farblich oder hinsichtlich der Form interessant in Beziehung treten.

Wenn Sie eine farbliche Ergänzung zu Ihrem Blumenarrangement suchen, entscheiden Sie zunächst, ob Sie weitere Farben ins Bild bringen wollen oder ob die vorhandenen dem Bild bereits ausreichende Farbwirkung verleihen. Sofern Sie sich für weitere Farbtöne entscheiden, sollten Sie ruhig mit Gegenständen von unterschiedlicher Farbe experimentieren, um ein Gefühl für die schönste Kombination zu bekommen. Ein sicherer Weg besteht meist darin, einen Gegenstand in der Komplementärfarbe der Blüten zu wählen und damit die Farbwirkung zu steigern.

Grundsätzlich gibt es zwei Wege, Gegenstände zu finden, die von ihrer Form her für Ihr Stilleben interessant sind. Eine Methode besteht darin, Kompositionselemente zu wählen, deren Form in etwa der Ihrer Blumen entspricht. Ihr Stilleben wird dann vom Prinzip der Wiederholung bestimmt und strahlt Ausgewogenheit und Ruhe aus.

Sie können aber auch Gegenstände integrieren, deren Form einen Kontrast zu den Blumen bildet. Die vertikalen und horizontalen Linien eines Bücherstapels lassen sich etwa als Gegenstück zu den runden Blütenformen von Chrysanthemen oder Gänseblümchen einsetzen. So bringen Sie Spannung und Abwechslung in die Komposition.

Auch der Hintergrund ist ein wichtiges Kompositionselement. Blasse Blüten kommen vor einem hellen Hintergrund kaum zur Wir-

„Frühlingsfest" von Janet Fish. Öl auf Leinwand, 140 cm x 335 cm. Alle Gegenstände des Bildes sind mit gleichem Interesse dargestellt, so daß sie auch gleichwertig die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen. Vermutlich fügte die Malerin das gelbe Band hinzu, um den Blick von der grünen Platte in der Mitte zu den gelben Freesien und dann zu dem gelben Stoff im Hintergrund zu führen.

Sammlung Graham Gund. M. frdl. Gen. Robert Miller Gallery, New York

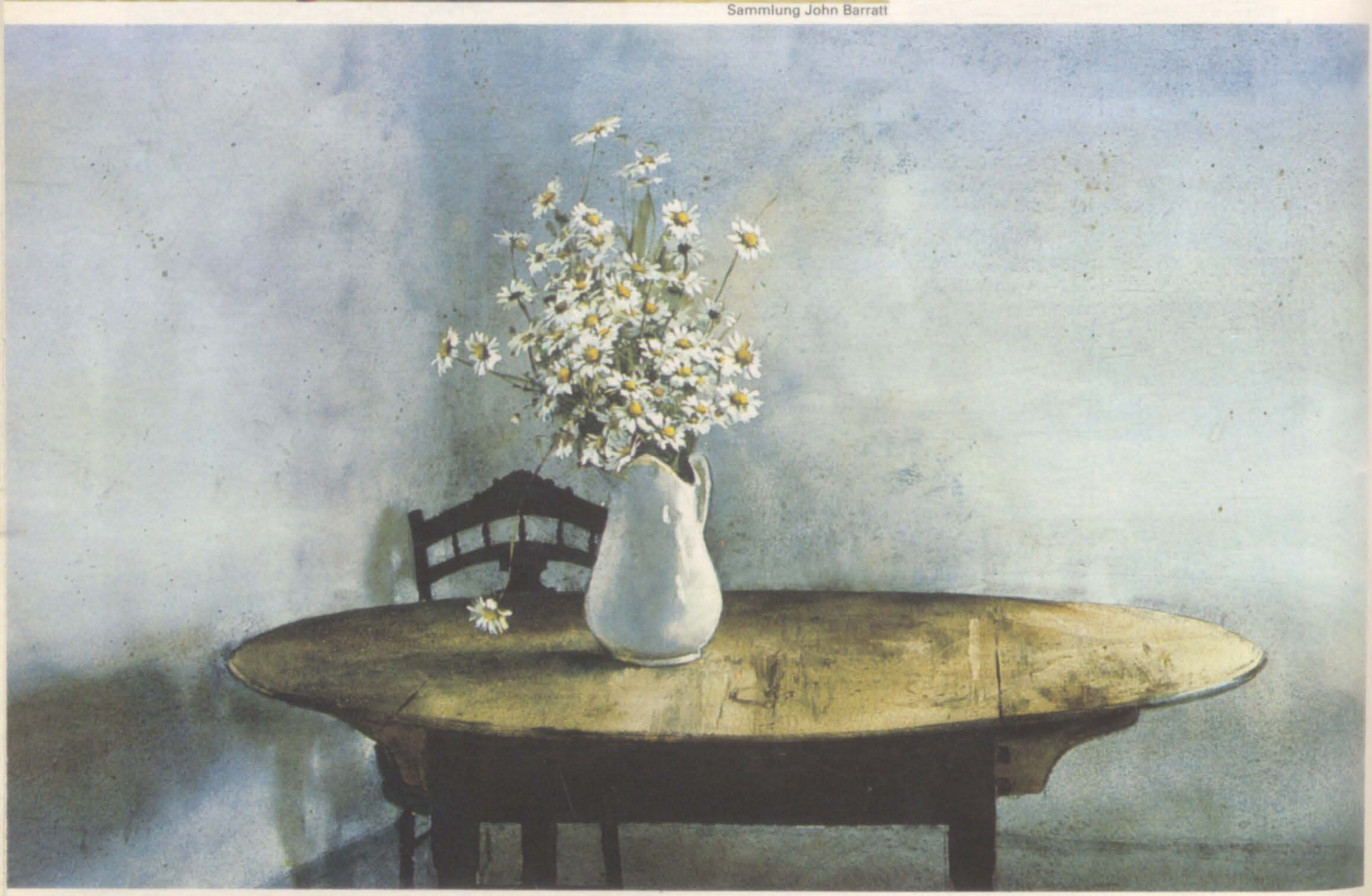
Sammlung John Barratt

Rechts: „Früchte und Blumen" von Marc Chagall, 1939, Tusche und Aquarellfarben, 43 cm x 25 cm. Geschickt wiederholt Chagall in den Früchten die runde Form der Blüten.

kung. Wegen des fehlenden Kontrasts scheinen sie sich im Bild zu verlieren. Da ist es besser, sie vor einem in mittleren oder dunklen Tönen gehaltenen Hintergrund zu zeigen. Bei lebhaft gefärbten und komplizierter geformten Blüten dagegen, etwa bei der Tigerlilie, können Sie bedenkenlos auch einen hellen oder sogar einen weißen Hintergrund setzen.

Grundsätzlich empfiehlt es sich, für den Hintergrund Farben geringer Intensität zu wählen. So besteht keine Gefahr, daß er dominiert.

Überlegungen zum Hintergrund zahlen sich aus. In „Frühstückstisch" (links) läßt Charles Reid das Blau von Himmel und Meer mit den Gegenständen auf dem Tisch korrespondieren und sorgt so für Harmonie. In „Gänseblümchen" (unten) wählt Philip Jamison einen grauen Hintergrund, um die Leuchtkraft der Blüten zu verstärken.



Sammlung Victor Hammer, New York

Farbige Tuschlasuren

Da farbige Tuschen trotz ihrer intensiven Farbigkeit eine außergewöhnliche Transparenz aufweisen, eignen sie sich besonders für lasierende Farbaufträge.

Wie die Aquarellfarben lassen sich auch die farbigen Tuschen in weichen Übergängen verarbeiten. Beide Medien unterscheiden sich aber in ihrer Farbwirkung. Während beim Aquarell eine sanfte, luftige Farbigkeit fasziniert, bestechen die Tuschen durch ihre Leuchtkraft und Tonwerttiefe.

Tusche und Papier

Farbige Tuschen werden mit Wasser angemischt, trocknen aber je nach Sorte wasserlöslich oder wasserfest auf. Die wasserfesten Tuschen ermöglichen mehrere übereinanderliegende Lasurschichten und müssen für weiche Übergänge naß-in-naß vermalt werden. Wenn Sie jedoch mit wasserlöslichen Tuschen arbeiten, lösen sich getrocknete Farbschichten wieder an, und Sie erzielen fließende Farbübergänge.

Wählen Sie je nach Bedarf einen rauhen oder glatten Maluntergrund. Wenn Sie keinen Aquarellkarton verwenden, sollten Sie das Papier vor der Arbeit feucht aufspannen, damit es sich nicht wellen kann.

Mischen und Verdünnen

Für kräftige Farbwirkungen, beispielsweise in einem farbenfrohen Zirkusbild, können Sie die Farbtuschen unverdünnt verwenden. Ansonsten, gerade bei Landschaftsbildern, empfiehlt es sich, die Farben mit Wasser aufzuhellen.

Zum Anmischen der Tuschen eignet sich eine Aquarellpalette oder ein weißer Porzellanteller. In der Regel sollte man erst etwas Wasser auf die Palette geben und dann tropfenweise die Tusche hinzufügen, bis die richtige Farbdichte erreicht ist. Einige Hinweise können Ihnen beim Mischen als Anhaltspunkte dienen.

☐ Probieren Sie die verdünnten Farben solange auf Skizzenpapier aus, bis Sie den gewünschten Sättigungsgrad erreicht haben.

☐ Fangen Sie Ihr Bild lieber etwas heller an und gestalten es später dunkler, weil die Töne nicht mehr aufgehellt werden können.

☐ Um eine Mischung oder eine Verdünnung genau zu dosieren, sollten Sie mit der Pipette des Tuschefläschchens tropfenweise Tusche zum Wasser geben.

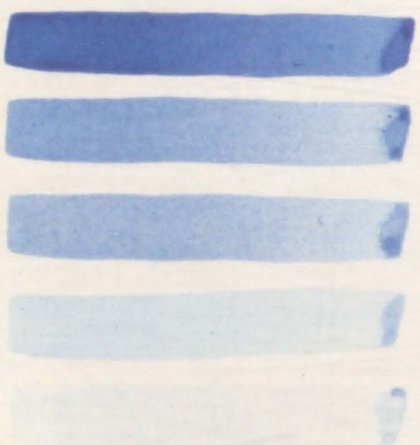
☐ Ein älterer, ausgedienter Pinsel reicht zum Anmischen der Farben völlig aus.

Tip

PAPIER AUFSPANNEN

Wenn Sie nicht gerade auf Aquarellkarton arbeiten, sollten Sie Ihr Papier unbedingt vor dem Malen aufspannen. Streichen Sie das Papier mit einem Schwamm beidseitig mit Wasser ein. Wenn das Papier auf der Unterlage – ein Brett von etwas größerem Format als das Papier – liegt, können Sie mit dem Schwamm eventuelle Luftblasen von der Mitte zu den Ecken hin ausstreichen. Das angefeuchtete Papierklebeband, mit dem dann das Papier an den Kanten befestigt wird, dehnt sich etwas aus und kann beim Trocknen zusammen mit dem Papier schrumpfen.

FARBAUFTRÄGE MIT TUSCHEN



Stufenweise aufhellen
Tonwertabstufungen lassen sich allein durch Verdünnung mit Wasser erzielen. Ziehen Sie den ersten Streifen mit unverdünnter Tusche. Fügen Sie für jeden weiteren Streifen einige Tropfen Wasser hinzu.

Naß-in-naß
Auf ein gleichmäßig befeuchtetes Papier lassen Sie blauviolette Tusche aus dem Pinsel tropfen. Bei den wasserfesten Tuschen entstehen dabei bizarre Ränder, bei den wasserlöslichen weiche Verläufe.

Naß und trocken
Wenn Sie auf eine gleichmäßige feuchte Gelb-Untermalung ein Blau auftragen, verlaufen die Töne zu einem Grün. Der violette Strich behält seine klaren Konturen, wenn der Untergrund ganz trocken ist.

1

Übung: Berglandschaft

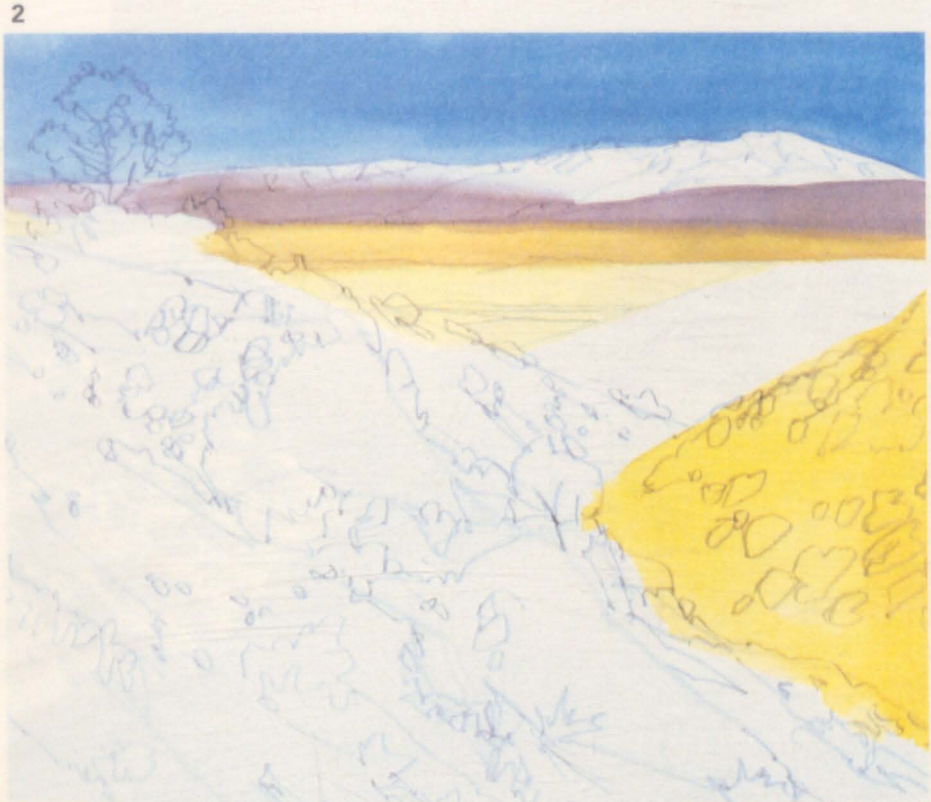
Bevor Harry Borgman die Tuschfarben gezielt einsetzt, legt er ein Transparentpapier auf die Vorzeichnung und erstellt eine schnelle Farbskizze. So kann er Farbkombinationen auf Grundlage der Zeichnung ausprobieren.

Um die sanften Hügel der Landschaft und die verschwommenen Farben im Hintergrund wiederzugeben, eignen sich wasserlösliche Tuschen, da sie sehr fließende Übergänge ermöglichen. Die Vorzeichnung können Sie mit einem HB-Bleistift oder einem feinem Pinsel und stark verdünnter Tusche eines neutralen Farbtons anlegen.

1. Die Farbskizze

Für die Farbstudie auf dem Transparentpapier verwendet Harry Borgman Marker in den Farben Blau, Violett, Rosa, Ocker, Braun und Schwarz. Die Konzentration auf die Wahl und Zusammenstellung der Farbtöne in diesem Stadium erleichtert Ihnen den späteren Umgang mit den Tuschemischungen.

2



2. Die ersten Farblasuren

Gemäß der gelungensten Farbskizze können Sie die ersten Farben auftragen. Die detaillierte Vorzeichnung legt dabei die Verteilung der Farbflächen fest.

Befeuchten Sie den Bereich des Himmels mit einem Verwaschpinsel oder flachen Haarpinsel, und vermalen Sie hierauf ein stark verdünntes Türkis.

Ebenso können Sie den Mittelgrund und den Hügel vorne rechts gestalten: Auf die angefeuchtete Fläche wird Hellgelb und dunkles Okker aufgetragen. Bevor der Ockerton trocken ist, erhält der untere Bereich der Bergkette im Hintergrund einen Farbauftrag in Rotviolett. Die beiden Farben können sich dann leicht miteinander vermischen.

3. Berge und Hügel

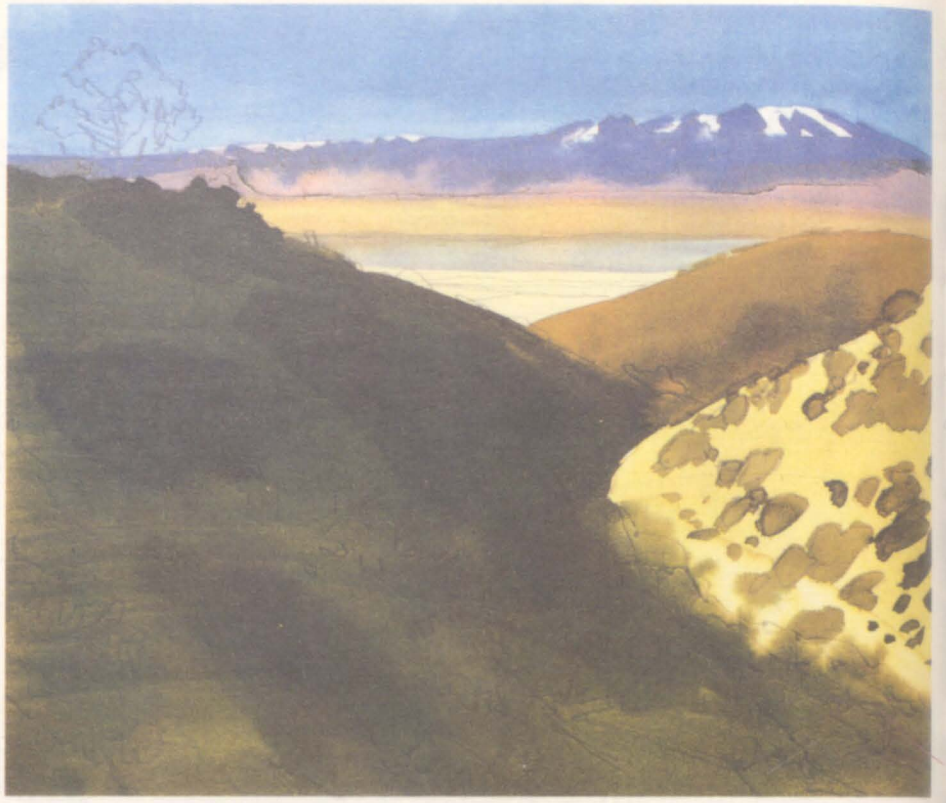
Der Hügel links im Vordergrund wird in einer Mischung aus Schwarz, Dunkler Ocker und ein wenig Hellgelb angelegt. Die Schattenflächen sollten Sie dabei etwas dunkler ausführen. Den Schattenton erhalten Sie, wenn Sie Ihrer Mischung noch etwas mehr Schwarz hinzufügen.

Den Hügel rechts im Mittelgrund können Sie in Dunkler Ocker malen. Ziehen Sie zwischen ihm und dem dunklen Hügel links parallel zum Horizont einen schmalen Streifen mit sehr stark verdünntem Schwarz, um der Ebene deutlich Tiefe zu geben.

Legen Sie die Bergkette im Hintergrund in Blauviolett an, und lassen Sie an den Bergspitzen etwas weißes Papier stehen, um schneebedeckte Gipfel anzudeuten.

In einer Mischung aus Dunkler Ocker und Schwarz erhalten die Steine auf dem sonnenbeschienenen Hügel vorne rechts einen ersten Farbauftrag. Die Farbflecken können ruhig etwas auf dem Untergrund verlaufen.

3

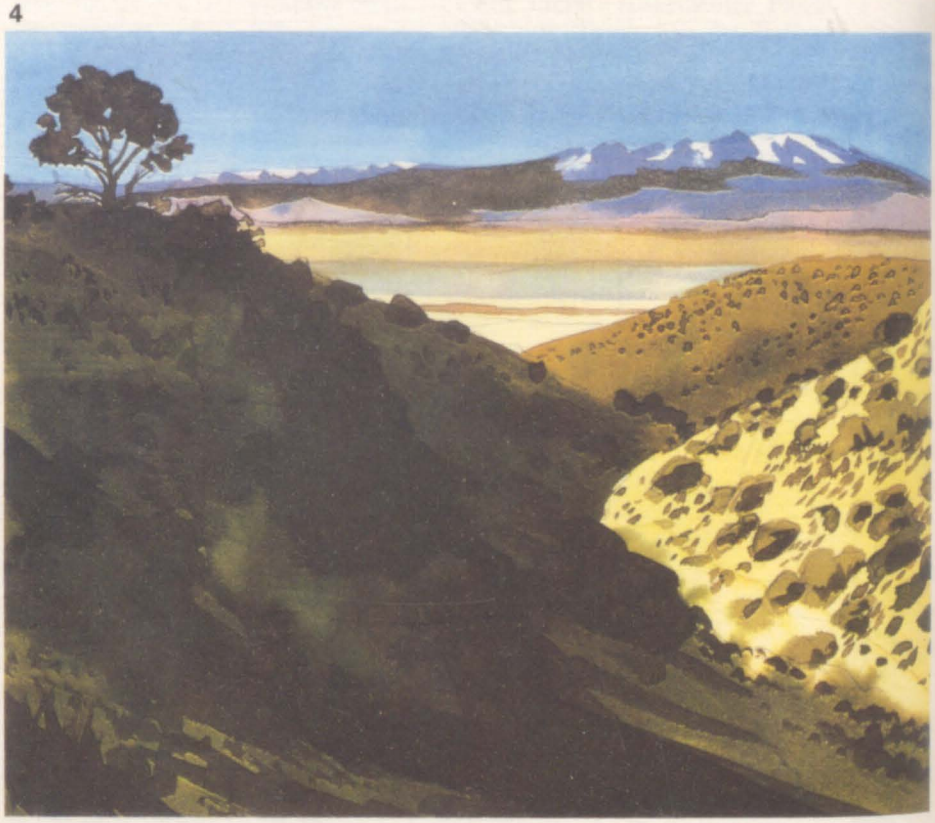


4. Die Details

Der schattige Hügel erhält weitere dunkle Schattenbereiche, deren Farbton Sie aus Schwarz mit einem Tropfen Dunkler Ocker mischen. In die noch feuchten Flecken können Sie Einzelheiten durch Striche und Spritzer einarbeiten. Den gleichen Farbton können Sie auch für die Schlagschatten auf den hellen Hügeln verwenden.

Auch der Baum auf dem großen Hügel, Geröll und Bodenstrukturen und die Partien entlang der Bergkette im Hintergrund werden in dieser Farbe ausgeführt.

4



5

5. Die letzten Feinheiten

Je nachdem, wie es Ihnen am leichtesten fällt, können Sie kleinere Details mit einem feinen Pinsel oder mit der Seite des Flachpinsels gezielt ausarbeiten.

Um Gras im Vordergrund und in den Schattenflächen des linken Hügels anzudeuten, arbeiten Sie mit verdünnter schwarzer Tusche, die Sie in kurzen, schmalen Pinselstrichen auftragen.

Mit einer Mischung aus Schwarz und Dunkler Ocker können Sie noch weitere verstreute Punkte auf den Hügeln verteilen, um den steinigen Boden anzudeuten. Achten Sie darauf, die Details im Vordergrund etwas größer auszuführen als im Mittelgrund, damit der Eindruck räumlicher Tiefe entsteht.

Wenn Sie das fertige Bild mit der Farbskizze vergleichen, werden Sie feststellen, daß sich die endgültige Fassung stark von der Skizze unterscheidet. Die Farbskizze dient nur als Anhaltspunkt, als Grundlage für die Farbkomposition. Im Tuschebild wurden die Hügel in der Farbigkeit etwas gedämpft, damit sie besser mit den rotvioletten Tönen im Hintergrund kontrastieren. Die kräftigeren Schatten verleihen dem fertigen Bild mehr räumliche Tiefe und Ausdruckskraft.

Maßvoll mischen

Die lebendigen, leuchtenden Farblasuren können Sie leicht dazu verleiten, zu viele Farbaufträge übereinanderzulegen. Gerade die wasserlöslichen Tuschen vermischen sich dann aber zu einer dumpfen, schmutziggrauen Farbschicht. Wie in der Aquarellmalerei ist es wichtig, die Farbgebung im rechten Moment zu beenden. Auch das Mischen der Farben muß sehr behutsam geschehen, denn zu viele Farben dämpfen die Leuchtkraft der Tuschen. Versuchen Sie, sowohl bei den Lasurschichten als auch bei den Farbmischungen nicht mehr als zwei unterschiedliche Farbtöne miteinander zu verbinden.

WAS SIE BRAUCHEN

- Verschiedenfarbige Marker und Transparentpapier
- ein Blatt gespanntes Zeichenpapier, 30 cm x 35 cm.
- einen HB-Bleistift
- einen Verwasch- oder flachen Haarpinsel
- wasserlösliche Tuschefarben in Türkisblau, Hellgelb, Dunkler Ocker, Rotviolett, Blauviolett und Schwarz.

Kinderspiel

Kinder gehören zu den entzückendsten Motiven, die man sich wünschen kann. Nur lassen sie sich kaum dazu überreden, längere Zeit Modell zu sitzen. Der Künstler muß sich also etwas einfallen lassen.

„Skizzen von Peter" von Charles Reid. Obwohl der Künstler die Skizzen einfach hielt, sagen sie eine Menge über das typische Bewegungsverhalten von Kindern aus.

Tonstudie von Marcus Blahove, Bleistift, 25 cm x 28 cm.

Es hat wenig Zweck, ein Kind zu bitten, für ein Portrait stillzuhalten. Wollte man das natürliche kindliche Bedürfnis nach Bewegung unterdrücken, dann würde sich das Kind nur verkrampfen, und Ihrem Bild würde jede Natürlichkeit fehlen. Besser ist es, Sie halten nach Situationen Ausschau, in denen Ihr kleines Modell von sich aus eine Weile in einer Haltung verharrt, weil es von etwas gefesselt ist.

Eine solche Situation hat der Künstler Marcus Blahove genutzt. Das kleine Mädchen posiert völlig unverkrampft und zufrieden. Es scheint etwas zu beobachten oder interessiert zuzuhören. Vielleicht liest ihm jemand etwas vor, oder der Künstler selber erzählt ihr eine Geschichte, während er sie zeichnet. Sicher werden auch Ihnen Gelegenheiten einfallen, die Sie, mit Skizzenbuch und Bleistift bewaffnet, für eine schnelle Studie nutzen können.

Bewegungsstudien

Andererseits ist gerade die Bewegung typisch für ein Kind. Deshalb sollten Sie in Ihren Skizzen auf sie großen Wert legen. Anfänglich werden Sie diese Aufgabe vielleicht als schwierig empfinden. Aber man lernt schnell, in wenigen Strichen das Wesentliche einzufangen.

Für solche Bewegungsstudien wählen Sie am besten spielende Kinder. Suchen Sie sich an einem sonnigen Tag eine Bank auf einem Kinderspielplatz, und skizzieren Sie munter drauflos. Die Kinder sind meist so ins Spiel vertieft, daß sie Sie gar nicht bemerken.

Charles Reid fertigte die groben Skizzen seines Sohns schnell mit einem Kugelschreiber. Er deutete die Schattenformen auf dem Rücken und dem Kopf des Jungen mit Aquarellfarben in wenigen großzügigen Flächen an: Ein einfacher Weg, Bewegung zu erfassen.

Getönter Grund

In Aquarellen getöntes Papier einzusetzen, ist gewagt, kann jedoch zu überraschenden Resultaten führen.

Einige Künstler lehnen farbiges Papier als Malgrund für Aquarelle rigoros ab, weil die hellen Bereiche und Glanzlichter auf Tonpapier mit Deckweiß angemischt werden müssen. In ihren Augen gehört Deckweiß, genau wie jede andere deckende Wasserfarbe, einfach nicht in die Aquarellmalerei.

Diese traditionelle Sichtweise schränkt jedoch die künstlerische Freiheit ein. Deshalb arbeiten viele zeitgenössische Künstler auch beim Aquarellieren mit zart, aber auch

GOUACHE
Gouachefarben lassen sich bedenkenlos mit Aquarellfarben kombinieren. Die deckende Wasserfarbe eignet sich auf farbigem Papier besonders in Bereichen, in denen sich die Farbe klar vom Malgrund abheben soll.

„Nachmittag in Venedig" von Stan Smith, Aquarell und Gouache auf farbigem Tonpapier, 37 cm x 53 cm.

kräftig getönten Papieren. Durch das Tonpapier verliert das Aquarell zwar etwas von seiner Leichtigkeit und Transparenz, dafür lassen sich jedoch mit dem farbigen Grundton interessante Stimmungen und Farbharmonien erzielen.

Farbiger Grund

In seinem Bild „Nachmittag in Venedig" kombiniert Stan Smith Gouache mit Aquarellfarben. Der Künstler wählt hellbraunes Papier, weil dieser Ton dem erdfarbenen Gemäuer des Gebäudes entspricht. Es ist beachtlich, wie sehr der Kontrast von Himmelfarbe und Papierton das Bild belebt.

Im Bild „Die Dorfkirche" dient das Tonpapier dem Künstler als Bindeglied zwischen den frei gestalteten Bildelementen. Auf weißem Aquarellpapier würden die Farben leblos wirken, die Komposition würde auseinanderfallen.

Der passende Ton

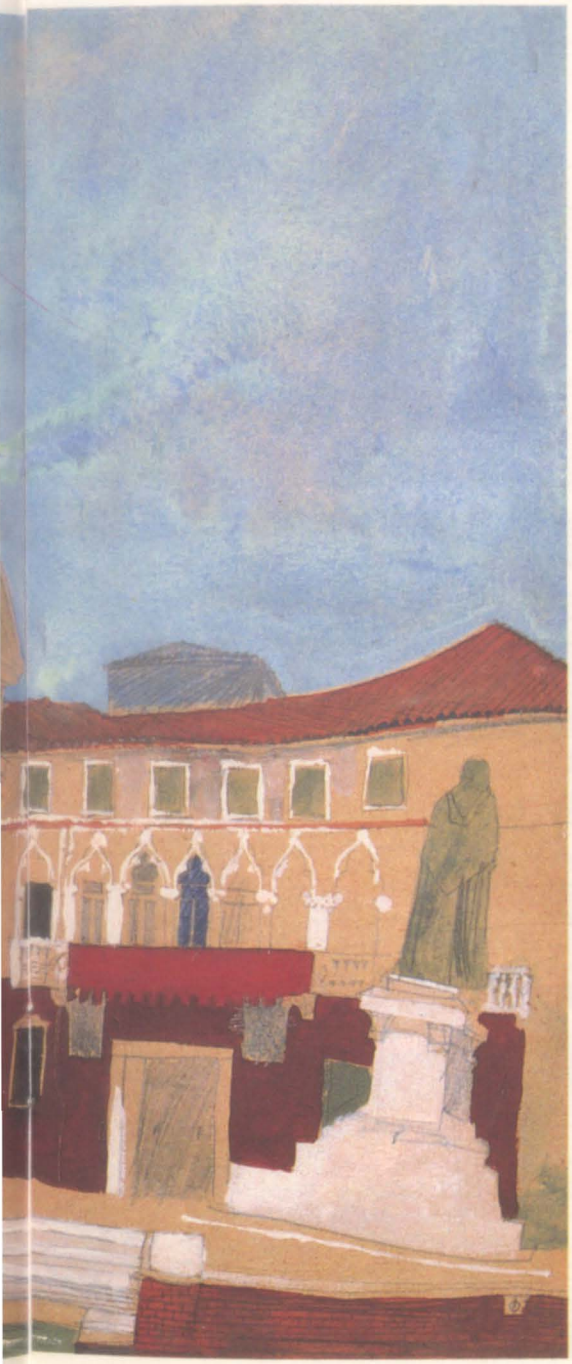
Die Wahl des Farbtons für den Malgrund hängt von Ihrem Motiv ab. Da das Tonpapier in weiten Partien zu sehen ist oder durch die Farbaufträge scheint, spielt es eine sehr wichtige Rolle in der Farbgestaltung der Bildkomposition. Mit etwas Übung können Sie die Farbwirkung von vornherein beurteilen.

Weil intensive Tonpapiere die Gesamtwirkung des Bildes leicht dominieren, beginnen Sie am besten mit blasseren Malgründen. Um sich an den Umgang mit kräftig getönten Papieren zu gewöhnen, empfiehlt es sich, kleine Farbstudien eines Motivs auf Abschnitten unterschiedlicher Tonpapiere anzulegen. Dabei muß der Malgrund nicht immer der Farbstimmung des Motivs entsprechen, sondern kann einen wirkungsvollen Kontrast bilden. Beispielsweise läßt in einer Schneelandschaft ein gedämpftes Dunkelbraun als Untergrund die hellen, bläulichen Schneeflächen noch kälter wirken.

Tip

AUFGESPANNTES PAPIER

Damit sich das dünne farbige Papier beim wäßrigen Arbeiten nicht wellen kann, sollten Sie es auf einer festen Unterlage mit Papierklebeband fixieren. In einigen Fachgeschäften erhalten Sie auch Tonpapier, das auf festen Karton aufgezogen ist. Entspricht keines der präparierten Tonpapiere Ihren farblichen Vorstellungen, können Sie das Tonpapier auch selbst aufziehen. Dabei sollten Sie beachten, daß sich das Tonpapier durch die nassen Farbaufträge etwas ausdehnt. Verwenden Sie darum wasserfeste Kleber. Als Unterlage eigenet sich eine saugfähige Holzpappe.



„Die Dorfkirche" von Stan Smith, Aquarell und Gouache auf Tonpapier, 37 cm x 53 cm.

Im Kontrast

Viele Landschaftsmaler setzen den Kontrast von Farben und Papier gezielt in ihren Bildern ein. Besteht die Palette überwiegend aus kalten Farbtönen, einem blauen Himmel etwa und Laub und Gräsern in Blaugrün, so erzielt ein hellbrauner, okkerfarbener oder beiger Malgrund ein lebhaftes Farbspiel. Im Gegensatz dazu wirken die warmen Farben eines sonnendurchfluteten Motivs noch brillanter auf kälterem Tonpapier. Diese kontrastreiche Farbgestaltung setzt auch Gordon Bennett in seiner Farbstudie ein.

Deckende Farbschichten können Sie mit Gouachefarben oder, bei hellen Partien, mit Aquarellfarben anlegen, denen Sie etwas Deckweiß zumischen. Für die transparente Farbigkeit aus Papierton und Farbauftrag eignen sich dünne Aquarelllasuren ausgezeichnet.

Der Künstler Gordon Bennett verwendet für seine Farbstudien häufig einen Ingresblock mit verschiedenfarbigen Papieren. Wenn Sie sich selbst eine Auswahl von Tonpapieren zusammenstellen wollen, können Sie sich im Fachgeschäft größere Papierbögen zurechtschneiden lassen und sie gemeinsam in einer handlichen Mappe aufbewahren. Ein ganz besonderer Reiz besteht jedoch darin, farbig getöntes Papier selbst herzustellen.

Papier selber tönen

Im geübten Umgang mit Tonpapieren kann ein selbstgetönter Malgrund eine reizvolle Bereicherung bedeuten. So können Sie Farbtöne herstellen, wie sie im Handel nicht erhältlich sind. Zudem werden die Tönungen nie ganz gleichmäßig, wodurch das Papier von vornherein interessante Tonabstufungen erhält.

Ein besonders reizvoller Papierton entsteht, wenn Sie eine Mischung aus zwei Farben über das Papier legen: Die Pigmente trennen sich teilweise und erzielen eine zart schillernde Färbung.

Entscheidend für jede Art der Tönung ist, daß Sie beim folgenden wäßrigen Farbauftrag nicht angelöst wird. Aquarell- und Gouachefarben sollten also nicht zum Tönen verwendet werden. Wasserfeste Tuschen eignen sich hingegen besonders gut, weil schon eine dünne Farbschicht eine intensive Farbig-

GESCHMACKSSACHE

Im Gegensatz zum Aquarell ist ein farbiger Malgrund bei einem Ölgemälde nichts Außergewöhnliches. Die großen Meister der traditionellen Ölmalerei modellieren ihre Motive oft in einer monochromen Untermalung. Auf dieser ersten Tonwertanlage arbeiten Sie dann Schatten- und Lichtbereiche durch farblich differenzierte Lasurschichten heraus. Schon in der Renaissance gab es sehr unterschiedliche Auffassungen über den Farbton der Untermalung: Während die Künstler in Florenz die Leinwand zuerst mit kühlen Grüntönen bemalten, bevorzugte man in Venedig kräftige Rottöne.

„Weg in Sussex" von Gordon Bennett, Gouache auf Tonpapier, 23 cm x 38 cm. Der warme, cremefarbene Papierton und die größtenteils kühlen Farben ergänzen sich zu einer lebhaften Gesamtkomposition.

keit erzielt. Da die Tuschen die Papierfasern nicht verschließen sollen, halten Sie den Farbauftrag so dünn wie möglich. Sonst könnten sehr wäßrige Farben nicht aufgesogen werden. Für eine traditionelle Art der Papierfärbung eignet sich schwarzer Tee.

Atmosphäre

Die beiden Kompositionen von Richard Tratt und Tony Richards machen deutlich, wie ein einsames Haus durch Tonpapiere in sehr unterschiedlichen Stimmungen dargestellt werden kann. Die sparsame Gestaltung des Mittelgrunds in „Winterliche Hügel" erinnert an eine chinesische Tuschzeichnung. Die freien Flächen des getönten Malgrundes, die Hintergrund und Vordergrund beherrschen und eine Hauswand bilden, wirken als eigenständige Bildteile und geben der Kompostion Geschlossenheit. Das warmgraue Tonpapier vermittelt eine nebligtrübe Winterstimmung.

Auch in „Gehöft im Marschland" macht das Tonpapier einen großen Teil der Bildfläche aus. Aber Vorder- und Hintergrund bilden keine Einheit mit dem Motiv, sondern lassen es wie eine Insel erscheinen; eine gute Möglichkeit, die Abgeschiedenheit des Hauses zu betonen. Durch die leichte Farbigkeit des Malgrundes und die Einbeziehung des Tones in den Hauswänden wird die Komposition dennoch zusammengehalten.

„Winterliche Hügel" von Richard Tratt, Aquarell auf aufgezogenem Tonpapier, 23 cm x 31 cm.

„Gehöft im Marschland" von Tony Richards, Aquarell auf getöntem Malkarton, 23 cm x 31 cm.

Ein Amerikaner unterwegs

Die Werke vom James Mc Neill Whistler (1834–1903) hatten schon zu seinen Lebzeiten einen weitreichenden Einfluß auf die europäische Malerei. Er liebte einen zügigen Malprozeß und verwendete daher große Sorgfalt darauf, seine Arbeit vorzubereiten.

Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, DC

„London Bridge", zwischen 1880 und 1900, Aquarell, 18 cm x 28 cm. Wie in seinen Ölgemälden, so wird auch die Wirkung dieses Aquarells durch die eng miteinander verwandten Farbtöne und verschwommenen Formen bestimmt, die nur gelegentlich von klaren Linien durchbrochen sind.

Mit 21 Jahren verließ Whistler die Vereinigten Staaten und zog nach Paris, um dort zu malen. Whistler lernte Edouard Manet und Henri Fantin-Latour kennen und wurde ein großer Bewunderer von Gustave Courbet. Die Künstler trafen sich des öfteren im Café Guerbois zum Gespräch über die Malerei.

Whistlers Frühwerk spiegelt die Dichte und den Ernst des französischen Realismus wider und zeigt seine Bewunderung für die spanischen und holländischen Meister.

Nach einer Südamerika-Reise ließ sich Whistler in London nieder. Dort entstanden etliche Radierungen von der Themse – seinem Lieblingsmotiv zu dieser Zeit. Um 1860 wandte sich der Künstler vom traditionellen Realismus ab und entwickelte einen eigenen Stil. Eine unverwechselbare, feinfühlige und gedämpfte Farbigkeit kennzeichnet von nun an seine Bilder. Gleichzeitig wird Whistlers Begeisterung für die Kunst des fernen Ostens deutlich. Seine Bilder haben den Charme japanischer Malerei.

Von seinem neuen Zugang zur Malerei zeugen auch seine späteren kleineren Landschaftsbilder. Whistler entdeckte die Nacht als Motiv, das seinem Verständnis von Farbigkeit entgegenkam, und schuf seine berühmten Nocturnes – meist Hafenansichten mit Kais, Lagerhäusern, Booten und Brücken. In ihnen konnte er die Details zu schlichten Farbflecken reduzieren, ohne daß die Komposition an Dichte verlor.

Whistlers Maltechnik

Um seinen eigenen Stil zu verwirklichen, entwickelte Whistler eine für das 19. Jahrhundert ungewöhnliche Arbeitsweise. Dabei ging seiner kühnen Farbwahl eine präzise Zusammenstellung der Farbmischungen voraus.

Diese genaue Vorbereitung wird sowohl in seinen flüssig vermalten Ölskizzen als auch in den großen Gemälden deutlich. Um die atmosphärischen Stimmungen und Lichtwirkungen einzufangen, verzichtete der Künstler auf viele Details. Die Konzentration auf die gesamte Bildfläche verleiht auch den großformatigen Gemälden eine starke kompositorische Dichte.

Wenn Whistler über mehrere Sitzungen hinweg an einem Bild arbeitete, dann übermalte er häufig die ganze Oberfläche mehrfach. Zwischendurch kratzte er immer wieder

einige Farbbereiche herunter. So entstand auf der Leinwand nach und nach ein vielschichtiger Auftrag subtiler Farbnuancen.

Whistler trug die Schichten mit einer sehr dünnflüssigen Farbe auf. Um sie zu verdünnen, benutzte er eine Mischung aus Terpentin und Leinöl. Das Gemisch, das er selbst „Sauce" nannte, war manchmal so flüssig, daß der Maler die Leinwand auf den Boden legen mußte, damit die Farbe nicht herunterlief.

Meist benutzte Whistler jedoch sehr saugfähige Untergründe. Er präparierte die Leinwand lediglich mit etwas Leim, um zu verhindern, daß die flüssige Farbe ganz aufgesogen wurde. Diese Grundierung macht es möglich, die Saugfähigkeit der Leinwand genau zu kontrollieren. Allerdings besteht bei einer sehr dünnen Leimschicht die Gefahr, daß das Gemälde im Laufe der Zeit nachdunkelt.

Viele Bilder Whistlers sind auch mit einer normalen, weißen Pigmentgrundierung versehen, auf der er vor der Farbgestaltung die Tonwerte mit einer dünnen, grauen oder lederfarbenen Imprimitur festlegte. Diese monochrome Untermalung kam Whistlers Arbeitsweise sehr zugute: Die Festlegung der Tonwerte erleichterte ihm beim zügigen Malen die Konzentration auf die Wirkung der Farben.

Vorbereitung der Palette

Um seine Vorliebe für einen schnellen Malprozeß mit einer technisch ausgefeilten Farbgebung zu verbinden, bereitete Whistler auch seine Palette mit großer Sorgfalt vor. Er liebte es, die Farben in unterschiedlichen Mischungen auf der Palette harmonisch anzuordnen. Zu seinen Schülern soll er einmal gesagt haben: „Wenn Sie schon mit den Farben auf der Palette nicht zurechtkommen, wie wollen Sie es auf der Leinwand schaffen?" Ein mißlungenes Bild schien ihm verzeihlich, eine schlecht vorbereitete Palette nicht.

Es wirkt dennoch skurril, daß Whistler für seine differenzierten Farbtonmischungen einen Mahagonitisch von etwa einem Meter Länge als Malpalette benötigte.

In seiner 1890 in Paris eröffneten Akademie gab der Künstler seinen Schülern genaue Anweisungen, wie die Auswahl und Anordnung der Farben auf der Palette auszusehen habe. Für die Portraitmalerei sollten sie eine ovale Palette benutzen, auf der oben eine große Menge Weiß Platz hat. Links auf der Palette hätten in einer Reihe Lichter Ocker, Siena natur, Umbra natur, Kobaltblau und Mineralblau zu stehen, rechts setzte Whistler Zinnober, Englischrot, Indischrot und Schwarz.

„Trafalgar Square, Chelsea", 1875–1877, Öl auf Leinwand, 47 cm x 63 cm. Dieses Gemälde gehört zu der Reihe der Nocturnes, bei denen alle Elemente der Szenerie durch wenige genau aufeinander abgestimmte Farbtöne vereinfacht dargestellt sind. Mit wenigen, gezielt gesetzten hellen Farbflecken deutet Whistler die Lichter der Stadt an.

Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, DC

M. frdl. Gen. Tate Gallery, London

Wollte man auch Siena gebrannt verwenden, so fände es zwischen Englisch- und Indischrot seinen angemessenen Platz.

Die intensive Vorbereitung der Farbmischungen, wie sie sonst nur von Malern großer Freskogemälde bekannt ist, erlaubte es Whistler, das Mischen von der tatsächlichen Ausführung des Gemäldes zu trennen. Auch diese Vorarbeiten entsprangen seinem Wunsch, den eigentlichen Malprozeß möglichst unmittelbar zu vollziehen.

Nachdem er die Palette vorbereitet hatte, deutete Whistler die Umrisse der Figur mit Kreide auf der Leinwand an. Danach trug er die Farben auf. Gefiel ihm eine Stelle nicht, dann nahm er die flüssige Farbe mit einem Lappen wieder weg. Auf diese Weise wurde aber nur der Auftrag von den erhobenen Stellen des Leinwandgewebes entfernt. In den Vertiefungen des Gewebes blieben Reste der Farbe stehen und gaben farbliche Anhaltspunkte für die weitere Überarbeitung.

Das visuelle Gedächtnis

Wenn es Whistler nicht möglich war, eine Szene vor Ort zu malen, schuf er sie im Atelier aus der Erinnerung. Der Künstler schulte sein Gedächtnis mit einer einfachen, wirkungsvollen Methode: Auf seinen Spaziergängen beschrieb er einem Freund – das Motiv im Rücken – alles, was er zuvor gesehen hatte. Wenn er sich an Details nicht mehr erinnern konnte, unterbrach ihn der Freund, Whistler schaute sich um, und das Spielchen begann von Neuem. Vor allem die Nocturnes geben ein gutes Zeugnis vom brillanten Gedächtnis des Künstlers ab. Er skizzierte sie zunächst aus der Erinnerung mit schwarzer und weißer Kreide auf getöntem Papier. So konnte er am nächsten Morgen darangehen, sie zu wundervollen Gemälden auszukomponieren.

„Harmonie in Grau und Grün, Miss Cicely Alexander", 1873, Öl auf Leinwand, 218 cm x 99 cm. Das Portrait zeigt Whistlers großes kompositorisches Geschick. Die Tonwerte arrangierte der Künstler in einer monochromen Untermalung, bevor er sie farblich dezent ausführte. Blumen, Schmetterlinge und der klar strukturierte Hintergrund lassen den Einfluß japanischer Malerei auf dieses klassische Sujet erkennen.

Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, DC

„Nocturne in Blau und Gold, Valparaiso", 1866, Öl auf Leinwand, 76 cm x 50 cm. Die nächtliche Landschaft besticht durch die nur zart und unscharf angedeuteten Schiffe in der Ferne. Vorn schiebt sich die große Fläche eines Anlegers als Diagonale ins Bild. Whistler gestaltete diese Bildpartie ohne deutliche Kontraste. Lediglich eine dunkler abgesetze Personengruppe und eine interessante Textur sind zu erkennen. Typisch für Whistler sind auch die klar akzentuierten Lichter in der Ferne und die geheimnisvolle Stimmung, die von der Wirkung der Farben ausgeht. Das Bild ist ein gutes Beispiel für Whistlers malerische Sensibilität: Jeder der kontrastreichen Lichtpunkte und -tupfer ist überlegt in die Komposition gesetzt.

Kunstvolle Collagen

Kaum eine andere Technik ist zur freien Entfaltung des künstlerischen Ausdrucks so gut geeignet wie die Collage. Die Auswahl des Materials muß dabei keineswegs dem Zufall überlassen sein.

Leider werden die kreativen Möglichkeiten, die sich in der Collage bieten, immer noch weithin unterschätzt. Dabei ist sie eine äußerst vielseitige experimentelle Kunstform, in der Texturen, Farben und Formen zu originellen und sehr persönlichen Kunstwerken zusammengestellt werden.

Was den Wert der Collage in den Augen mancher Künstler schmälert, ist die Tatsache, daß in ihr oft Materialien Verwendung finden, die selbst sehr alltäglich sein können. Es scheint ihnen unverständlich, daß so etwas Banales wie Zeitungsausschnitte oder Teile von Photos kombiniert werden. Überhaupt ist es mit dem traditionellen Kunstbegriff nicht recht vereinbar, einfach vorgefertigte Dinge für ein Kunstwerk zu benutzen.

Alles Handarbeit

Zwar ließe sich ins Feld führen, daß heutzutage fast jeder Maler vorgefertigte Farben verwendet und sie kaum selbst aus Pigmenten und einem Farbträger selbst anrührt – für die meisten großen Meister kam die Farbe eben nicht aus der Tube. Wen jedoch dieses Argument nicht überzeugen kann, der sollte sich einmal überraschen lassen, was für herrliche Collagen entstehen, wenn man sich das Material für diese Kunstform selbst malerisch erarbeitet.

Kompositionsübung

In jedem Fall ist die Collage ein hervorragendes Mittel, um Kompositionstalent zu entwickeln. Bei ihr verschmelzen Idee und Bild zu einer Einheit. Es kommt weniger auf die Detailgenauigkeit an, und es geht vor allem darum, den Blick ganz gezielt auf das Arrangement der Formen zu richten.

Gleichgültig, welches Thema Sie für Ihre Collage wählen – ob Sie eine Landschaft, ein Stilleben oder eine Figur darstellen wollen – stets sollten Sie versuchen, die Formen so zu sehen, als wären sie abstrakt, also ohne gegenständliche Bedeutung. Stärker noch als im Gemälde kommt es in der Collage darauf an, Farben und Texturen auf ihr harmonisches Zusammenwirken als ganzes hin auszuwählen.

Wenn der Bildaufbau erst einmal stimmt, können Sie als weiteres künstlerisches Mittel zeichnerische Elemente in die Collage integrieren.

Tip SCHABLONEN SPAREN ZEIT

Wollen Sie in einer Collage kleine Formen wiederholen, lohnt es sich, für sie eine Schablone herzustellen. Schneiden Sie die Form aus einem Stück Karton, und legen Sie die Schablone mit der ausgesparten Form auf Ihre Collage auf. Mit Pinsel und Farbe können sie die Form mühelos in Ihre Collage übertragen.

MEDIEN-COCKTAIL

Wenn Sie ein Gemälde ausschließlich mit Aquarell- oder Ölfarben schaffen, wird die Bildwirkung stets von den Eigenschaften der verwendeten Farben geprägt sein. Bei der Collage stehen Ihnen jedoch vielerlei Möglichkeiten offen, unterschiedliche Medien zu kombinieren. Für jede Form und Textur können Sie das angemessene Material suchen. Hierin liegt eine der Stärken der Collage und auch ein Gutteil der Kunst im Umgang mit dieser Technik: Es gehören Phantasie und auch einiges handwerkliches Geschick dazu, unterschiedliche Materialien, von Photos bis hin zu Stoffresten, so gekonnt zu kombinieren, daß man dem Motiv möglichst großen Reiz abgewinnt.

VORBEREITUNGEN

Eine Papierschere, eine scharfe Klinge, um unregelmäßige Formen aus dem Papier zu schneiden, und ein Montagekleber sind das Handwerkszeug, das Sie für eine Collage brauchen.

Wenn Sie an abwechslungsreichen Texturen interessiert sind, sollten Sie sich Papier selbst einfärben. Tragen Sie Acrylfarbe dick oder lasierend auf; kleine Unregelmäßigkeiten sorgen für Abwechslung. Wirkungsvoll ist es auch, das Papier zu reißen, statt zu schneiden. So kommt an den Rändern die ursprüngliche Färbung der Papierfasern wieder zum Vorschein.

1

Übung: Am Strand

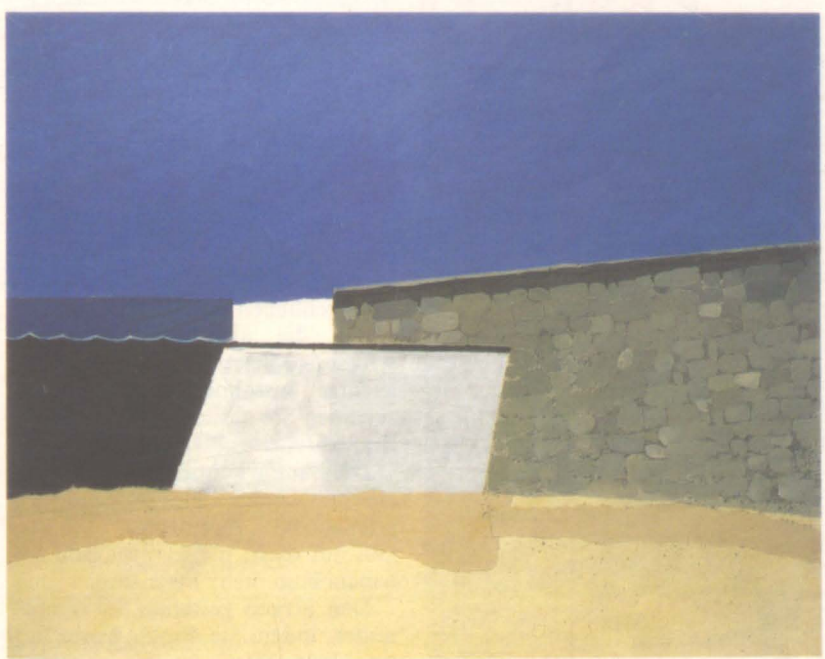
Ian Sidaway versucht zunächst, sein Motiv in wenige klare Formen zu gliedern. So gelingt es am besten, durch die Anordnung und Farbgebung von Anfang an ein harmonisches Gleichgewicht zu entwickeln. In seiner kunstvollen Kombination von Klebetechnik und Malerei arbeitet der Künstler mit Acrylfarben, weil sie schnell trocknen und sich geschmeidig auftragen lassen.

1. Die Grundlage

Schneiden Sie sich für jedes der großen Kompositionselemente, Himmel, Mauer und Strand, eine Form aus eingefärbtem Papier aus. Indem Sie für den Himmel eine Mischung aus Kobaltblau und Weiß verwenden und für den Strand Lichter Ocker und Weiß wählen, haben Sie die Möglichkeit, den mittleren Streifen in einer Mischung aller drei Farben harmonisch einzupassen.

Wenn Sie die drei Formen gegeneinander verschieben, finden Sie leicht eine wirkungsvolle Flächenaufteilung.

2



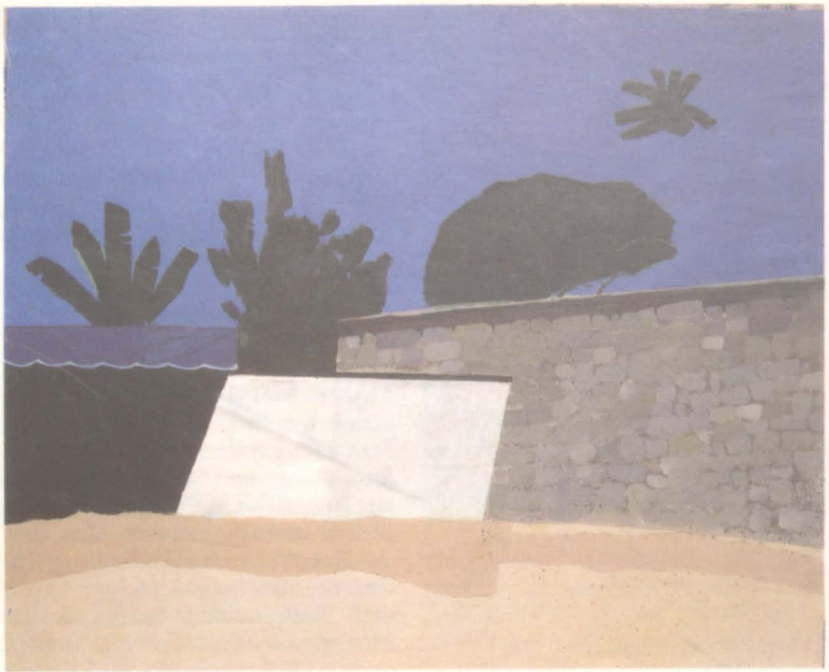
2. Das Collagematerial

Um die Markise vorzubereiten, brauchen Sie zwei Streifen weißes Papier. Wenn Sie den ersten Streifen mit Ultramarin bemalen, können Sie aus ihm die Form der Markise ausschneiden. Der zweite Streifen erhält einen Auftrag aus Kobaltblau und Weiß. Aus ihm schneiden Sie keilförmige Flächen, die Sie auf die Markise aufkleben, um Falten im Stoff anzudeuten. Wenn Sie mit der Markise zufrieden sind, kleben Sie sie ins Bild.

Die schattigen Flächen des Strands können Sie mit zwei unregelmäßig abgerissenen Papierstreifen darstellen. Um sie abzutönen, geben Sie zur Strandmischung etwas Schwarz hinzu. Die schwarze und die weiße Fläche unter der Markise malt Sidaway mit Acrylfarben direkt auf der Leinwand.

Die Steintextur der Mauer können Sie mit einem Borstenpinsel Nr. 7 in kurzen Strichen wiedergeben. Verwenden Sie dafür unterschiedliche Mischtöne aus Weiß, Schwarz, Umbra natur und Lichter Ocker. Durch unregelmäßige Zwischenräume und Pinselarbeit erwecken Sie den Eindruck grober Natursteine.

3

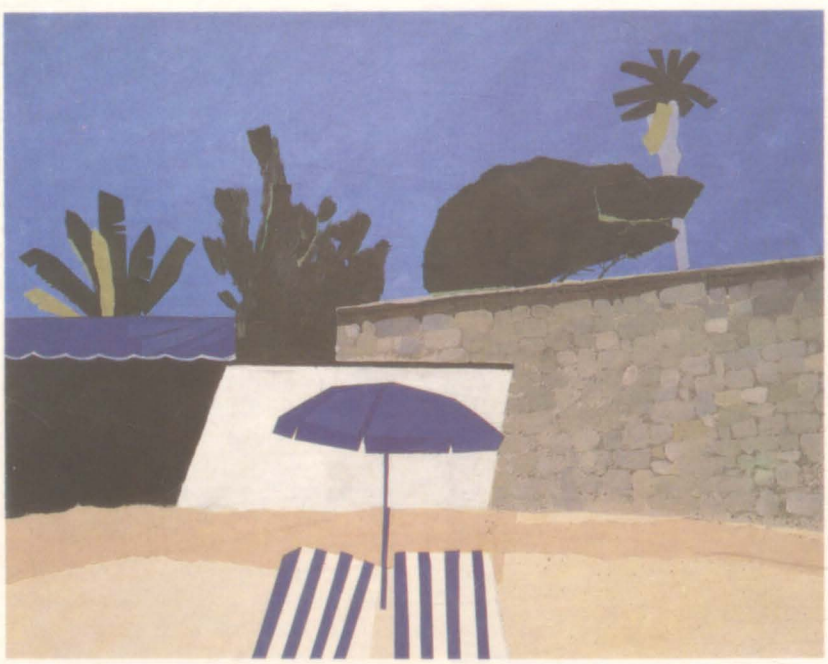


3. Variation der Formen

Die subtropischen Pflanzen beleben das Bild auf wirkungsvolle Weise. Ihre dunklen Silhouetten heben sich vor dem leuchtend blauen Himmel klar ab. Geben Sie jeder einzelnen Pflanze eine andere Form und Textur, damit das Bild noch abwechslungsreicher erscheint.

Ian Sidaway arbeitet mit einem hellgrünen Papierbogen, den er mit einer dickflüssigen Mischung aus Ultramarin und Lichter Ocker überzieht. Wenn Sie die Baumformen ausschneiden oder -reißen, kommt der helle Papierton an den Rändern wieder zum Vorschein und setzt zusätzliche Akzente in Ihre Komposition. Sie können einzelne Pflanzen auch direkt auf die Leinwand malen, um eine weitere Methode der Texturierung einzusetzen.

4



4. Schirm und Stühle

Die Grundformen der Liegestühle können Sie einfach aus weißem Papier schneiden. Montieren Sie sie so, daß sie leicht schräg zueinander stehen. Sie vermeiden auf diese Weise eine zu starre Bildsymmetrie. Für die blauen Streifen und den Sonnenschirm verwendet der Künstler Reste des Papiers, die von der Markise übriggeblieben sind.

Um die unregelmäßige, etwas schwierige Form des Sonnenschirms leichter ausschneiden zu können, zeichnen Sie sie am besten mit dem Bleistift vor.

Die Bäume können Sie weiter ausarbeiten, indem Sie hellgrüne Papierausrisse montieren. Sidaway gibt auf diese Weise etwa dem Bananenbaum mehr Plastizität.

Den Strand gestalten Sie interessanter, indem Sie dunkle Farbe aufsprenkeln. Nehmen Sie mit dem Borstenpinsel Farbe auf, und gehen Sie mit dem Fingernagel über die Borsten, damit feine Tröpfchen auf das Papier spritzen. Wenn Sie diese Technik das erste Mal anwenden, sollten Sie sie auf einem separatem Bogen Papier ausprobieren.

5

WAS SIE BRAUCHEN

- Leinwand oder Malpappe mit Oberflächentextur, 51 cm x 61 cm
- farbige oder eingefärbte Papiere
- Weißes Zeichenpapier
- einen Bogen Karton
- flache Borstenpinsel Nr. 5 und 7 und einen breiten Malerpinsel
- eine Schere
- ein scharfes Schneidemesser
- Montagekleber (etwa: Fixogum)
- Acrylfarben: Titanweiß, Elfenbeinschwarz, Umbra natur, Lichter Ocker, Kobaltblau, Ultramarin, Kadmiumrot mittel
- einen weichen Bleistift.

5. Detailarbeiten

Die Fahnenstange fügt der Komposition ein wirkungsvolles vertikales Element hinzu. Um ihr eine klare Form zu geben, schneiden Sie am besten einen schmalen Streifen weißes Papier aus und kleben ihn in die Collage ein. Die vom Wind bewegten Fahnen weisen weniger deutliche Konturen auf. Der Künstler malt sie daher in lockeren Formen direkt auf die Leinwand.

Für den Schatten des Sonnenschirms finden Sie mit Umbra natur und Ultramarin eine passende Farbe, die Sie auf dem Liegestuhl auftragen können. Die dunkleren Schatten auf dem Strand entstehen aus einer Mischung aus Umbra natur und Schwarz.

Im Bildausschnitt wird deutlich, wie reizvoll in dieser Collage mit Texturkontrasten gearbeitet wurde. Das Gewebe der Leinwand bildet einen wirkungsvollen Gegensatz zum stumpfen Papier und zum seidenmatten Glanz der Acrylfarben. Für weitere Abwechslung sorgen die gerissenen und geschnittenen Kanten der aufgeklebten Papierformen.

Paul Hogarth

Wenn Paul Hogarth eine belebte Straße mit Feder und Tusche zeichnet, verleiht er der Szene Ausdruck, indem er menschliche Figuren ins Bild bringt.

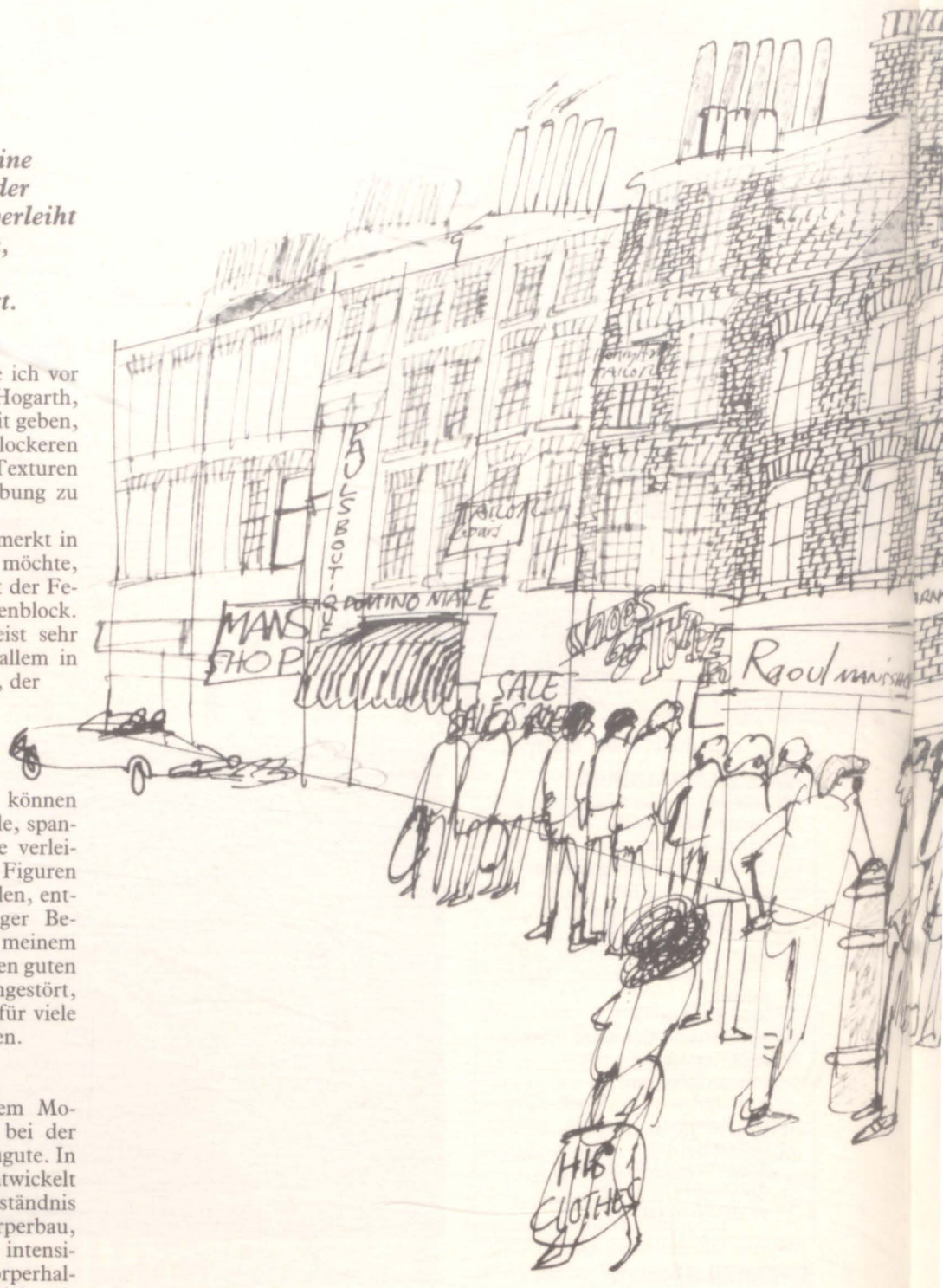
„Tuschzeichnungen schätze ich vor allem deshalb," sagt Paul Hogarth, „weil sie mir die Möglichkeit geben, menschliche Figuren mit lockeren Strichen in die Linien, Texturen und Tonwerte ihrer Umgebung zu integrieren.

Weil ich möglichst unbemerkt in der Öffentlichkeit arbeiten möchte, zeichne ich zügig direkt mit der Feder auf einen kleinen Skizzenblock. Die Ergebnisse wirken meist sehr spontan und lebhaft. Vor allem in Straßenszenen versuche ich, der Darstellung durch viele Figuren einen besonderen Ausdruck zu verleihen. Die Personen bringen mehr Vitalität in das Bild und können dem Ganzen eine humorvolle, spannende oder natürliche Note verleihen. Welche Bedeutung die Figuren in der Zeichnung haben sollen, entscheide ich nach sorgfältiger Betrachtung der Szene. Aus meinem geparkten Auto habe ich einen guten Überblick, ich fühle mich ungestört, und ich kann mir viel Zeit für viele verschiedene Skizzen nehmen.

Hilfreiche Übungen

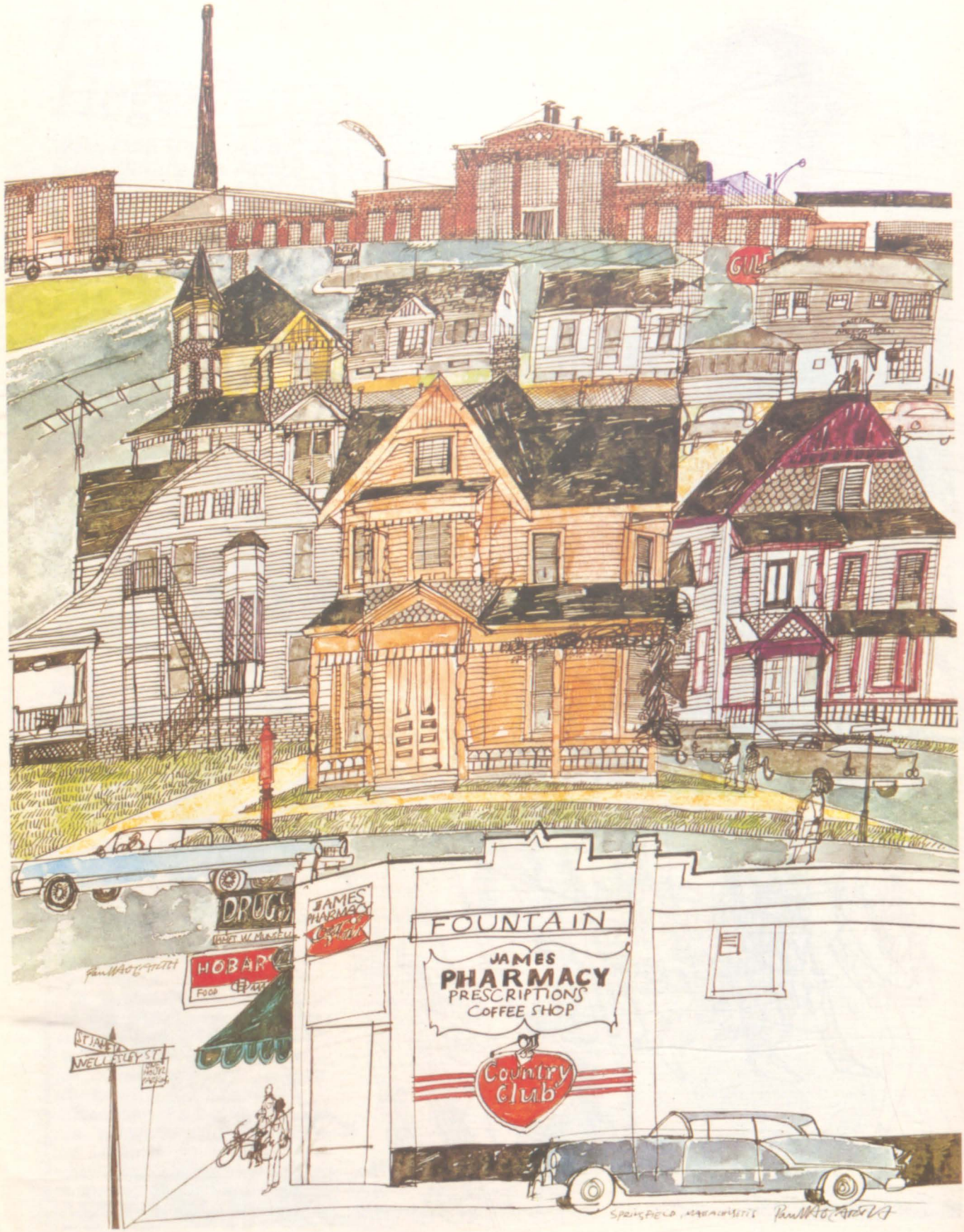
Meine Erfahrungen mit dem Modellzeichnen kommen mir bei der Arbeit auf der Straße sehr zugute. In Modellzeichenkursen entwickelt man ein grundlegendes Verständnis für den menschlichen Körperbau, und man kann neben dem intensiven Studium bestimmter Körperhaltungen auch das schnelle zeichnerische Erfassen einer Figur üben.

Wenn Sie vor einem Modell zeichnen, sollten Sie einmal versuchen, die Person in der Bewegung oder schnell wechselnden Positionen zu skizzieren. Diese Vorgehensweise erleichtert das zügige Arbeiten vor Ort ungemein.



„Carnaby Street, London", mit Zeichenfeder, Japanpinsel und Zeichentusche auf Schreibpapier gezeichnet.

M. frdl. Gen. Vista Galerie, London und Hill und Wang, New York



M. Irdl. Gen. Fortune Magazine, Time, Inc.

Manchmal regt mich eine schwarzweiße Zeichnung dazu an, Sie farbig auszugestalten. Je nach Motiv nehme ich dafür Farbtuschen, Aquarellfarben oder Filzstifte. Damit ein nachträglicher wäßriger Farbauftrag die Zeichnung nicht ruinieren kann, zeichne ich grundsätzlich mit wasserfester Tusche.

Mischtechnik

Im Laufe meiner zeichnerischen Praxis reizte es mich, neben der Federzeichnung auch Tuschpinsel- und Graphitstriche in die Darstellung einzubeziehen. Später verwendete ich die Farbe nicht nur zur nachträglichen Ausgestaltung, sondern setzte sie planvoll im Zeichenprozeß ein. Diese Mischtechnik ermöglicht mir, in einer Tuschzeichnung besondere Akzente zu schaffen. So kann ich beispielsweise Bildelemente allein durch die Farbe gegeneinander absetzen.

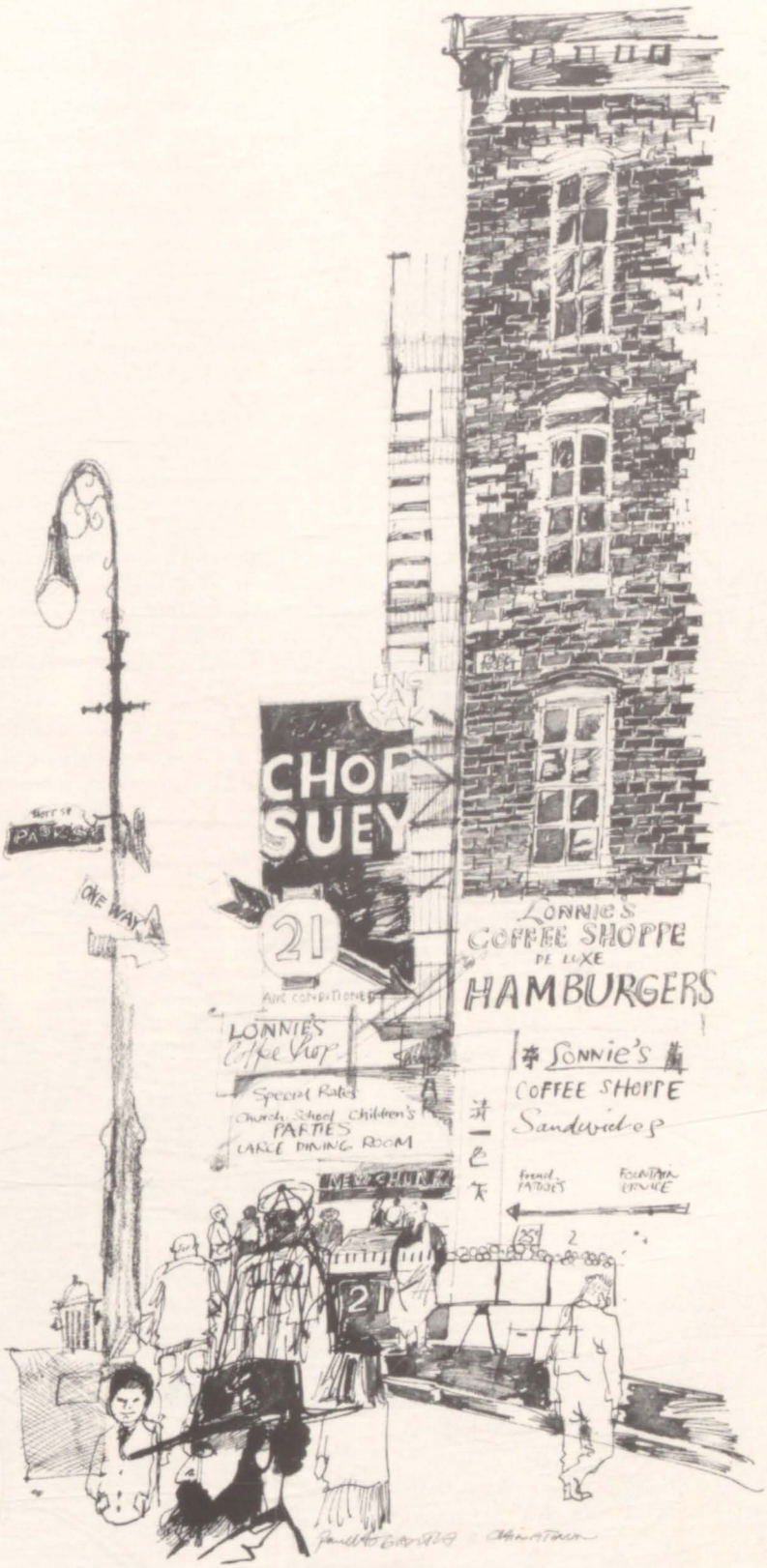
Ein Beispiel

Damit die Bildaussage deutlicher wird, ist es in Stadtbildern manchmal notwendig, Bildelemente wie Häuser und Figuren neu zu kombinieren. Als ich meine Zeichnung „Springfield, Massachusetts" anfertigte, machte ich es mir zur Aufgabe, Teile einer riesigen Industrieanlage im Kontext des benachbarten Wohnviertels darzustellen.

Ich schaute mich in der Stadt um und entdeckte eine Menge verschiedener Holzhäuser aus den zwanziger Jahren. Die über die ganze Stadt verstreuten Häuser waren in der Blütezeit der Fabrik entstanden. Damit der Zusammenhang von Fabrik, Häusern und Stadtleben deutlich wird, habe ich die Bildteile in einer gestaffelten Komposition zusammengestellt. Nachdem mir die Grundidee klar ist, fertige ich für solche Arrangements eine Vielzahl einzelner Skizzen an. Die Farbe dient mir dann als ordnendes Element, und ich gewinne mehr Freiheit, um die unterschiedlichen Skizzen zu kombinieren."

Links: „Springfield, Massachusetts", mit Zeichenfeder, Japanpinsel, Zeichentusche und Aquarellfarben auf glattem Aquarellpapier gezeichnet.

Rechts: „Straßenecke in New York", Kohle und Zeichentusche auf Skizzenpapier.



Aus Brendan Behan: New York. M. frdl. Gen. Hutchinson Publishing Group, London und Bernard Geis Associates, New York

M. frdl. Gen. National Museum of American Art

Von Kopf bis Fuß

Wagen Sie sich beim Portraitieren an die Darstellung der ganzen Figur! Ihre Arbeit erfährt neue Anreize, und Sie erweitern Ihre Ausdrucksmöglichkeiten.

Die Figurenmalerei eröffnet Ihnen ein weites Feld zur Erforschung künstlerischer Darstellungsmöglichkeiten. Ihnen stehen die Körperhaltung, die Kleidung sowie das Umfeld, in dem Sie Ihr Modell zeigen, als Mittel zur Verfügung, um sich einer reizvollen Aufgabe zu stellen: die Persönlichkeit des Menschen zum Ausdruck zu bringen.

Die Körperhaltung

In vielen Fällen wird Ihr Modell ganz von allein eine Pose einnehmen, in der es sich wohl fühlt und die ihm daher auch am meisten entspricht. Sie sollten es daher vermeiden, Ihrem Modell durch komplizierte Anweisungen das Leben schwer zu machen. Bitten Sie besser die Person, die Sie malen wollen, einen Gegenstand zur Sitzung mitzubringen, der ihr besonders am Herzen liegt: Vielen Menschen fällt es leichter zu posieren, wenn sie sich an etwas „festhalten" können.

Eine wichtige Entscheidung ist es, ob Ihr Modell sitzen oder stehen soll. Eine stehende Pose wirkt oft etwas förmlich und strengt das Modell auch sehr an. Glücklicherweise bietet auch ein sitzendes Modell vielerlei Ausdrucksmöglichkeiten: Es kann aufrecht sitzen, sich nach vorne beugen, sich abstützen oder die Hände in den Schoß legen.

Mit der Pose sollten Sie sich für den Blickwinkel entscheiden. Einen sicheren Weg gehen Sie, wenn Sie Ihren Blickwinkel so wählen, daß Sie sich mit Ihrem Modell auf gleicher Augenhöhe befinden.

„John Gellatly" von Irving Ramsey Wiles, Öl auf Leinwand, 201 cm x 97 cm. Die Zigarette in der rechten Hand nimmt der steifen Körperhaltung die Strenge.

„Cousins" von Charles Reid, Öl auf Leinwand, 152 cm x 127 cm. Die saloppe Kleidung und die lässige Haltung vermitteln den Eindruck von Jugendlichkeit.

EINE SCHWIERIGE POSE

John Sargent Singer hat in seinem Portrait von Betty Wertheimer die aristokratische Haltung der Frau durch eine ungewöhnliche, eigenwillige Position des Oberkörpers zum Ausdruck gebracht. Eine solche Pose erfordert nicht nur vom Modell einige Anstrengung, sie stellt auch die Beobachtungsgabe des Künstlers auf die Probe.

Weil der Oberkörper nach vorne vorgebeugt ist, erscheinen die Linien von der Schulter zur Hüfte hin eng zusammenzulaufen. Solche fliehenden Linien ergeben sich durch die perspektivische Verkürzung. Es ist nicht leicht, die Bedeutung dieser Linien bei einem Portrait zu erkennen und sie so wiederzugeben, daß sie die Plastizität des Körpers deutlich zum Ausdruck bringen.

Für den Anfang ist es am besten, sich auf einfacher darzustellende Posen zu besinnen. Sie brauchen deshalb nicht zu befürchten, daß Ihr Gemälde langweilig erscheint. Auch eine aufrecht sitzende Person, die ihren Kopf leicht zur Seite neigt – eine klassische Portraithaltung – bietet eine reizvolle Ansicht, aus der sich wundervolle Bilder schaffen lassen. Heben Sie sich schwierigere Posen für später auf, denn für sie ist einige Erfahrung nötig.

„Betty Wertheimer" von John Singer Sargent, Öl auf Leinwand, 128 cm x 100 cm.

M. frdl. Gen. National Museum of American Art

Charles Reid

Portraits von Format

Gleichgültig, ob Sie die ganze Person abbilden wollen oder ob Sie ein Dreiviertelportrait malen, auf dem Ihr Modell etwa bis zu den Knien zu sehen ist: Für solche Arbeiten empfehlen sich große Leinwandformate, um eine ausreichende Genauigkeit in der Darstellung zu erzielen. Wenn Sie es nicht gewohnt sind, großformatige Bilder zu malen, sollten Sie sich allmählich ans Malen auf großen Flächen gewöhnen – schon um ein Gespür für die notwendigen Farbmengen zu entwickeln. Für den Anfang empfiehlt sich ein Format von etwa 60 cm x 70 cm. Von ihm aus ist es nur ein kleiner Schritt zum Standardmaß für Dreiviertelportraits von 90 cm x 70 cm

Für welche Leinwandgröße Sie sich letztendlich tatsächlich entscheiden, hängt vor allem davon ab, wie groß Sie Ihr Modell wiedergeben wollen: lebensgroß, kleiner oder größer. Am einfachsten ist es, einen Menschen kleiner als in Lebensgröße auf die Leinwand zu bringen, weil Sie dann die Proportionen am einfachsten überprüfen können: Indem Sie Ihr Modell einige Schritte von der Leinwand entfernt posieren lassen, können Sie exakt das malen, was Sie sehen.

Darstellungen in deutlicher Überlebensgröße verlangen nicht nur viel Platz, um sie wirkungsvoll aufhängen zu können, Sie müssen sich bei solchen Arbeiten auch damit anfreunden, Teile des Bildes von einer Trittleiter aus zu malen. Das ist nicht nur eine anstrengende Kletterei – das Arbeiten wird auch dadurch erschwert, daß Sie beim Malen der Beine aus einem anderen Blickwinkel auf ihr Modell schauen als beim Ausgestalten des Gesichts.

Die Vorzeichnung

Bei der Vorzeichnung auf der Leinwand sollten Sie die ganze Komposition im Auge behalten. Bei großen Formaten ist es daher durchaus sinnvoll, des öfteren von der Leinwand zurückzutreten. Sie nehmen dann ungefähr den Standpunkt ein, von dem später ein Betrachter auf das fertige Bild schauen wird, und gewinnen so einen guten Überblick, ob die Proportionen stimmen.

Viele Künstler, die sich an ein Ganzfigurenportrait wagen, stellen sich zunächst den unbekleideten Körper Ihres Modells vor und skizzieren die Pose zunächst so, wie sie sich unter der Kleidung verbirgt. Indem man sich klar macht, welche Lage die Ellenbogen, die Knie oder die Schultern einnehmen und welche Muskeln angespannt sind, gelingt es leichter, den Sitz der Kleidung zu erfassen. Man erkennt deutlich Falten im Stoff, die das Volumen einzelner Körperteile wirkungsvoll betonen und auf die man daher einiges Gewicht legen sollte.

Farbiger Aufbau

Die Hauttöne sind bei einem Portrait stets die problematischsten Farben, weil vom farbigen Modellieren des Gesichts die Ähnlichkeit des Portraits abhängt. Legen Sie daher zunächst die Farbe der Hautpartien in einem Grundton an, und konzentrieren Sie sich dann ganz auf den Hintergrund, die Kleidung und die Haare. Anschließend fällt es leichter, die Hauttöne zu finden, die in der farblichen Gesamtwirkung des Gemäldes gut zur Geltung kommen.

Den Gesamteindruck überprüfen Sie am besten, indem Sie von Zeit zu Zeit von der Staffelei zurücktreten.

Tip

SPIEGLEIN, SPIEGLEIN

Nicht immer gestatten es die Räumlichkeiten, das Modell in so großer Entfernung von der Staffelei posieren zu lassen, daß man einen guten Überblick bekommt. In einem solchen Fall kann Ihnen ein großer Spiegel helfen. Indem Sie Ihr Modell im Spiegel betrachten, gewinnen Sie Abstand.

Joseph Sheppard ist es in diesem Portrait gelungen, die Körperformen und die Haltung seines Modells durch den Verlauf der Stoffalten zu verdeutlichen. So läßt sich etwa der Arm unter dem Tuch bis zur Schulter verfolgen.

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Welches Motiv haben Sie . . .
beim Malen, Zeichnen oder Aquarellieren?
Mit der Ravensburger® „Bibliothek des Freizeitmalers" wird etwas aus Ihrem Talent und aus Ihren Motiven.

Dieses außergewöhnlich reich und farbig illustrierte Buch zeigt eine Vielzahl möglicher künstlerischer Annäherungen an das Thema „Stilleben". Nach einer grundlegenden Einführung zur bild- und farbkomposition sowie zur ganz persönlichen Ideenfindung, folgt das Kernstück des Buches: Zehn Beispiele aus verschiedenen Techniken wie Stilleben in Öl, Pastell, Feder- und Kohlezeichnungen bis hin zu Fotorealismus oder Decalcomanie. Jeweils ergänzt durch beispielhafte Werke von bekannten Künstlern.
Was dieser schmale Band alles bietet ist erstaunlich. Erstaunlicher noch der Preis!

Ursula Kaiser
Stilleben und Bildkomposition

Dieses Buch bietet eine kreative Einführung in die Themen: Bildkomposition, Motivfindung und gegenständliches Malen und Zeichnen.

80 Seiten

ISBN 3-473-48253-6

DM **22,–**

Ravensburger®

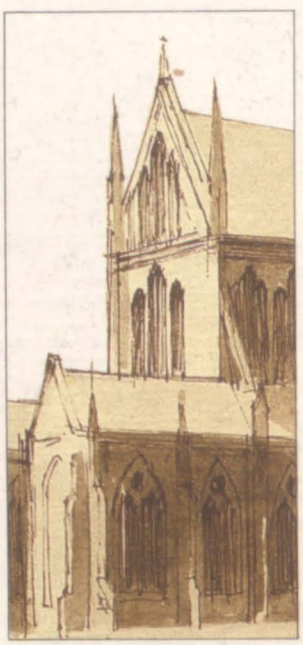
Von Ravensburger® gibt es: Spiele, Kinder- und Jugendbücher, Puzzles, Hobby- und Malprogramme, Sachbücher und Videoprogramme

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Vorschau auf Heft 46

Wenn man bewußt gegen die Regeln der Komposition verstößt, kann man durchaus überraschende Ergebnisse erzielen. In **SEHEN UND VERSTEHEN** erfahren Sie, wie Sie ungewöhnliche Kompositionsideen nutzen können, um das Hauptmotiv eines Bildes zu isolieren oder Details in den Mittelpunkt des Interesses zu rücken.
Sonnenuntergänge sind nicht nur ein beliebtes Motiv, sie lassen sich wegen der Leuchtkraft von **AQUARELL** auch ausgesprochen vorteilhaft ausgestalten.
Die Möglichkeiten, die Ihnen mit **GOUACHE** offenstehen, sind so vielfältig, daß es sich lohnt, unterschiedliche Arbeitsweisen genau zu betrachten. Zahlreiche Beispiele zeigen Ihnen, was in diesem faszinierenden Medium steckt.

Pierre Bonnard war ein Künstler mit enormem Farbgespür. In **TECHNIKEN GROSSER MEISTER** untersuchen wir, welche Methode sich hinter seinem intuitiven Umgang mit glühenden Farben verbirgt, und entdecken, daß seine Farbphantasien auf genaue Beobachtung zurückgehen.



Die Variation der Linie kann auch in architektonischen Zeichnungen ein gutes Mittel sein, um ein Motiv lebhaft und mit großer räumlicher Wirkung darzustellen. Ihren Arbeiten in **TUSCHE** können Sie darüber hinaus mit verdünnten Aufträgen in Sepia zu größerer Wirkung verhelfen und ihnen charaktervollen Ausdruck geben.
Unsere Übung in **ÖLMALEREI** zeigt, wie Sie Ihr Wissen über Ganzfigurenportraits in die Praxis umsetzen. In Marcus Blahoves Gemälde verschmelzen die Haltung des Modells, die Darstellung der Kleidung und der Hintergrund zu einer harmonischen Komposition.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 46

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 46

GOUACHE	
Eine wahre Freude	1261
Vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten	1264
SKIZZEN UND STUDIEN	
Hilfreicher Erfahrungsschatz	1266
SEHEN UND VERSTEHEN	
Keine Regel ohne Ausnahme	1270
AQUARELL	
Wenn bei Capri . . .	1272
Übung: Sonnenuntergang in den Bergen	1273
Übung: Funkelndes Abendrot	1274
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Verzauberte Alltagswelt	1278
TUSCHE	
Stein auf Stein	1282
ÖLMALEREI	
Übung: Ganz nach Maß	1286
MATERIALKUNDE	
Passepartout 1: Passende Rahmen	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

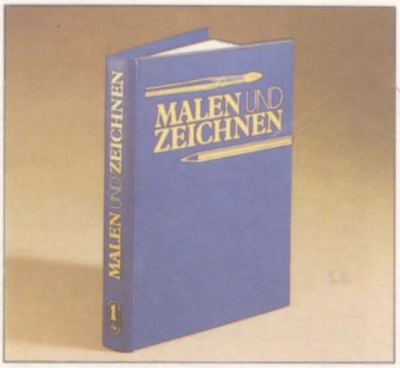
Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Holger Neuhaus (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Marita Persian, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65

Text- und Bildmaterial auf den Seiten:
1261, 1263 Olga Zaferatos; 1264, 1265 Stephen Quiller, Barbara Whipple; 1268–1270 Charles Reid; 1271 Philip Jamison (oben), 1271 Thomas Aquinas Daly (unten); 1272–1277 Ferdinand Petrie, John Shaw; 1278–1281 Bernard Dunstan; 1286–1288 Marcos Blahove, Joe Singer

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Eine wahre Freude

Gouache ist die Farbe der unbegrenzten Möglichkeiten. Mit den verschiedensten Auftragstechniken verleihen Sie Ihren Motiven den angemessenen Ausdruck.

Gegenüber vielen anderen Medien bietet die stark deckende Gouache einen großen Vorteil: Ohne Schwierigkeiten können Sie auf eine dunkle Untermalung einen hellen Farbton setzen. Dementsprechend gibt es auch keine Probleme, neben feinen und hellen Tönen, zum Beispiel bei der Vordergrundgestaltung, kräftige Töne zu verwenden. Gouache ist die ideale Farbe für helle Detailarbeiten auf dunklem Grund – etwa zarte Zweige vor tiefgrünem Blattwerk oder Spitzengardinen vor einem dunklen Fenster.

Korrekturen und Änderungen sind mit Gouache leicht auszuführen. Mit einer stark deckenden Schicht können Sie die vorherige Farbschicht vollständig überarbeiten. Kein Malschritt ist unwiderruflich – und das ist für den Künstler sehr beruhigend: Er kann unbeschwert und phantasievoll arbeiten.

Farben mischen

Alle Gouachetöne, zu denen man Schwarz gibt, verändern nicht nur den Ton, sondern auch ihren Buntwert: Rot ergibt einen erdigen Braunton, und Gelb wird zu einem wunderschönen Olivgrün.

GOUACHE UND ANDERE MEDIEN

Die Kombination von Gouache mit Aquarellfarben hat eine lange Tradition. In Aquarellen werden Deckfarben gern zur Akzentuierung und für Detailarbeiten eingesetzt. Gouache verträgt sich aber auch mit Medien wie Bleistift, Kohle und Tusche. Interessante Ergebnisse erreichen Sie mit farbigen Tuschelasuren und einem wäßrigen Gouacheauftrag.

„Muscheln und Pflanzen" von Valerie Seligsohn, Gouache auf glattem Fabrianopapier, 61 cm x 91 cm. Das auffällig ebenmäßige Hintergrundblau trug die Künstlerin in drei feinen Schichten jeweils mit sehr zügigen Pinselstrichen auf. Für einen solchen Farbauftrag sollte man einen großen Vorrat der gewünschten Farbe anmischen.

Foto m. frdl. Gen. Gross McCleaf Gallery, Philadelphia

Perls Galleries, New York

Die Künstlerin malte zuerst die Blüte. Als sie mit ihrer Form und Farbe zufrieden war, legte sie die grünen Blätter und den Hintergrund an. Unbemalte Flächen längs der Konturen sorgen dafür, daß sich die Formen vor dem hellen, blauen Hintergrund wirkungsvoll abheben.

Gouache verhält sich ähnlich wie Acryl, nur mit dem Unterschied, daß auch die trockenen Farbaufträge wasserlöslich bleiben. Wegen dieser Eigenschaft lassen sich allzu scharfe Farbkonturen mildern. Malen Sie einfach mit feuchtem Pinsel vermittelnde Farbtöne in bereits trockene Partien hinein, wobei sich dann alt und neu vermischen.

Gouache und Wasser

Gouachefarben werden mit Wasser vermalt und erlauben von dünnflüssigen Lasuren und Verläufen, die beinahe Aquarellcharakter haben, bis hin zum pastosen, ölfarbenähnlichen Auftrag die vielfältigsten Ausdrucksformen. Eine allzu wäßrige Farblösung wirkt jedoch schnell „ausgelaugt", ohne je an die zarte Frische der Aquarellasur heranzureichen. Die aussagekräftigste Wirkung erzielen Sie in Ihren Gouachen mit einem kreidigen, halbdeckenden Auftrag.

Die in der Gouache enthaltenen Pigmentträgerstoffe haben die Tendenz, Kontraste zu dämpfen. Sollte Ihnen ein Bildbereich einmal zu flach erscheinen, können Sie diese Partien mit kaum verdünnten, kräftigen Tönen beleben. Gouachefarben bieten eine Fülle klarer und leuchtender Farbwerte. Mit Weiß aufgehellt ergeben sich aus ihnen herrlich frische Pastelltöne.

Gouache-Farbskalen umfassen neben den strahlenden Buntstufen auch eine breite Auswahl an neutralen und Grautönen, die auf hervorragende Weise mit den vitaleren Farben kontrastieren. Viele Künstler lieben besonders die subtilen Gouache-Schattierungen und verwenden sie gerne zur Akzentuierung von Kohle-, Bleistift- und Tuschzeichnungen.

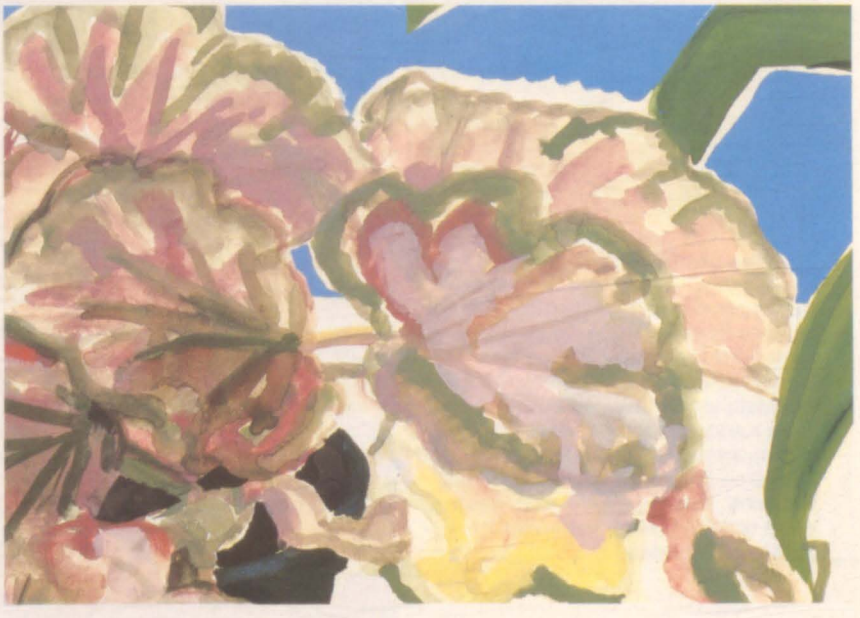
„Der Affe als Richter über den Streit zwischen Wolf und Fuchs", 50 cm x 40 cm. Dieses Gemälde, eine Illustration zu den Fabeln La Fontaines, ist nur eine der vielen Gouachen, die Chagall zwischen 1925 und 1927 schuf.

Tip

EINFACHE KORREKTUREN

Sind Sie mit einer Stelle auf ihrem Bild nicht zufrieden und läßt sich der Fehler nicht so ohne weiteres durch Übermalen korrigieren, dann können Sie die Gouachepigmente mit einem Taschenmesser oder einem Skalpell abkratzen. Oder Sie nehmen einen Schwamm mit etwas destilliertem Wasser und tupfen damit die Farbe auf. Mit dieser Methode lassen sich auch Farbtöne etwas aufhellen.

Die Textur der Blätter gestaltete Seligsohn naß-in-naß. Sie verdünnte hierzu ihre Gouachefarben stark und arbeitete zum Teil ohne Farbe nur mit nassem Pinsel, so daß die einzelnen Farbtöne ausbluteten und ineinanderliefen.



Vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten

A

B

A. Die stilisierte Küste zeigt grundlegende Möglichkeiten der Lasur. Stark verdünntes Blau dient für den Himmel und das Meer. Mit dünnflüssigen Lasurschichten über dem Grundton entstehen die Felsformationen.
B. Über einen dunklen Acrylauftrag wurde nach dem Trocknen mit einer weißlich-blauen Gouachemischung ein Farbverlauf angelegt. Nachdem auch dieser Auftrag getrocknet ist, kann man den Kreis mit einem sauberen, feuchten Pinsel freilegen.

C

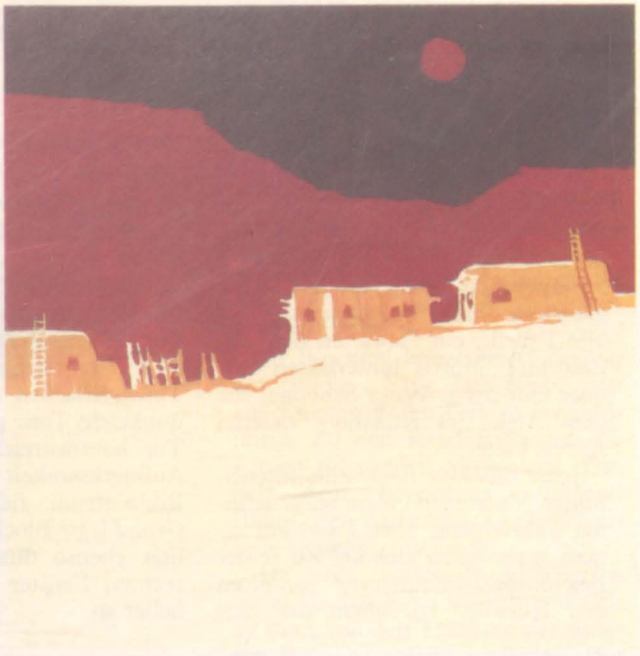
C. Tragen Sie eine gleichmäßige Schicht Gouache auf, und entfernen Sie nach dem Trocknen mit einem feuchten Rundpinsel stellenweise Farbe. Es entstehen zarte Muster oder, mit Hilfe einer Kartonschablone, klare Formen.
D. Feuchten Sie Zeichenkarton an, und bedecken Sie ihn mit dünner, weißer Gouache. Farben, die Sie aufs nasse Weiß tropfen lassen, verlaufen zu wolkigen Gebilden.

D

E

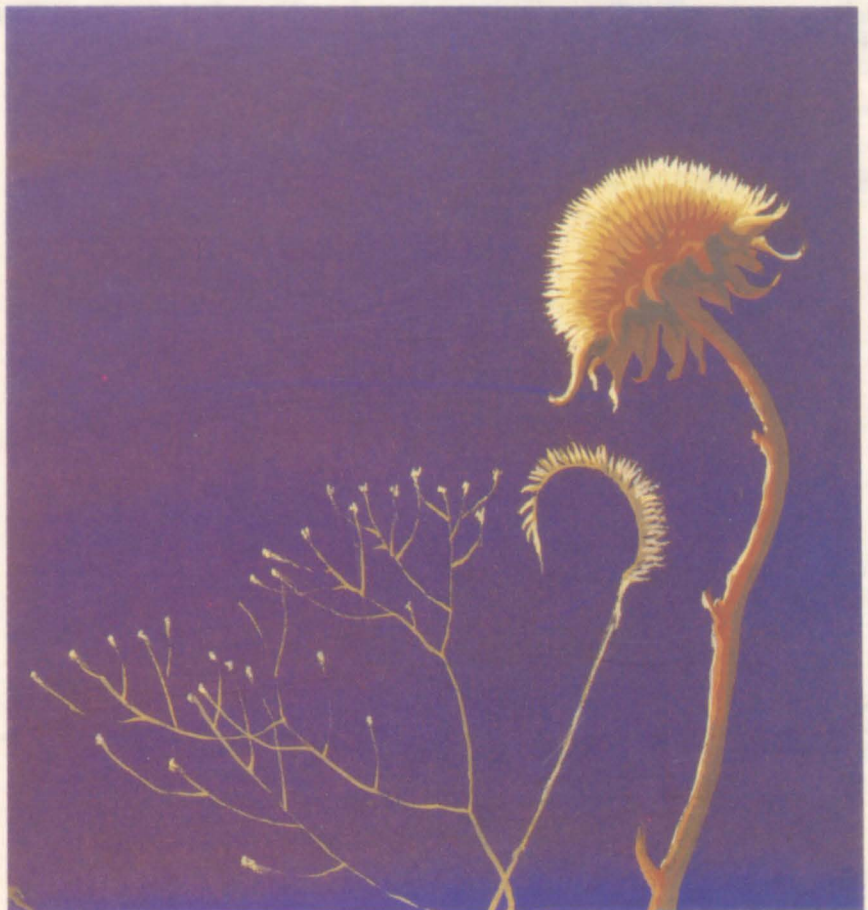
E. Über einen satten, preußischblauen Grundton wird auf die obere Hälfte des noch feuchten Papiers (die untere Hälfte wird abgedeckt) weiße Gouachefarbe gesprenkelt. Dazu läßt man den Daumen so über einen Zahnbürstenkopf streifen, daß Farbtröpfchen weggeschleudert werden. Nach dem Trocknen wird die schon bearbeitete Hälfte abgedeckt und der untere, trockene Teil ebenfalls weiß gesprenkelt.

F



F. Versehen Sie den Vordergrund mit einem gleichmäßigen cremeweißen Farbauftrag. In der gleichen Malweise wird in einem mittleren Ton der obere Bildbereich gestaltet. Anschließend fügen Sie die Häuser, Zäune und Leitern ein und malen zuletzt den Himmel als tiefsten Tonwert. Wenn Sie den Farben zwischen den einzelnen Arbeitsgängen genug Zeit zum Trocknen lassen, laufen sie nicht ineinander.

G



H

G. Mit Gouache lassen sich auch über einem dunklen Ton helle Details ausarbeiten. Lassen Sie den preußischblauen Auftrag trocknen, bevor Sie sich an die Darstellung der Pflanze machen.
H. Der Malgrund wird zunächst mit einem warmen, wenig verdünnten Ton bedeckt. Anschließend können Sie mit trockenem Pinsel helle und dunkle Schattierungen aufstupfen und ineinandermalen, um die Landschaft entstehen zu lassen.

Hilfreicher Erfahrungsschatz

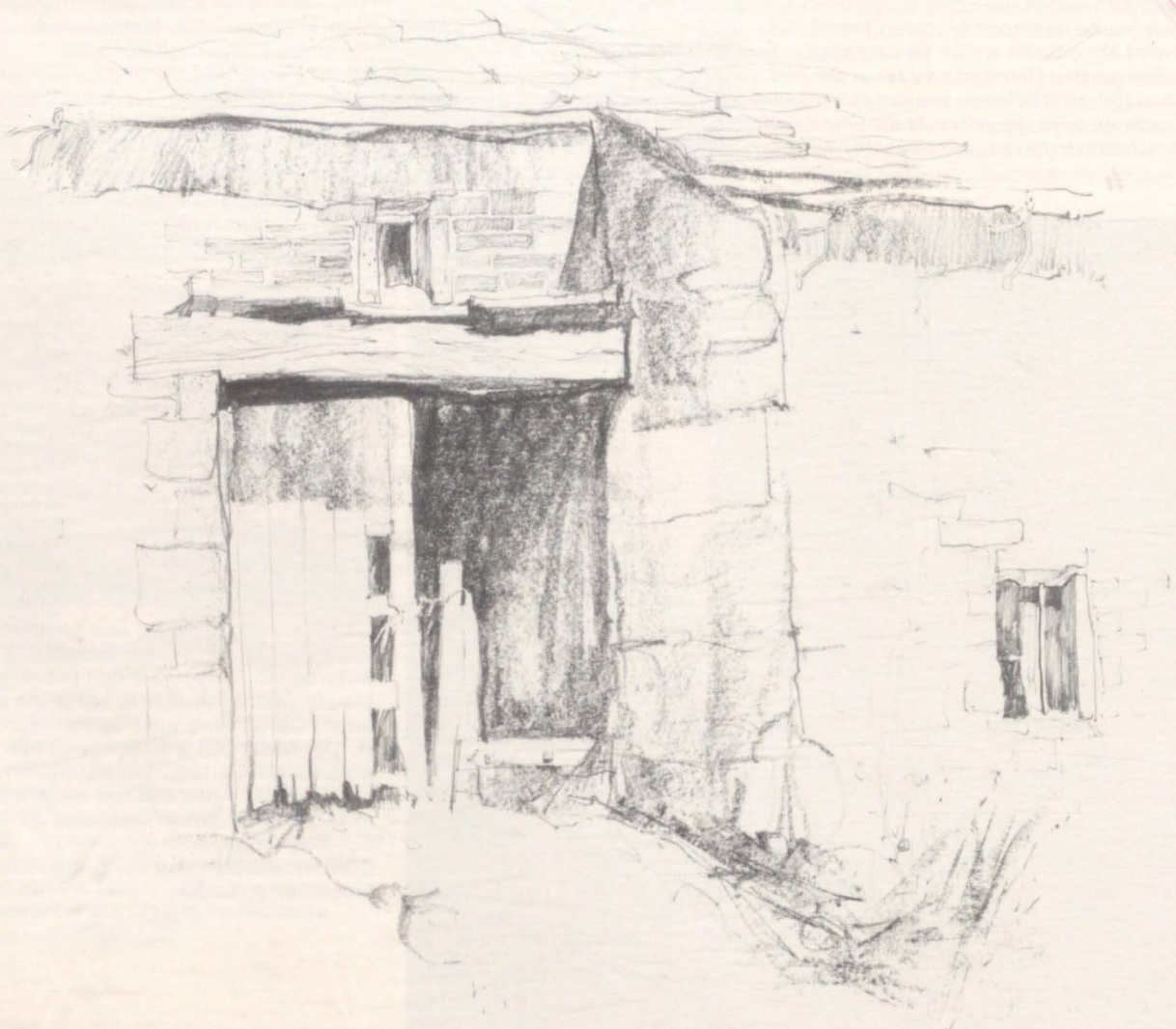
Häufiges Skizzieren von Details schult nicht nur Ihr Vorstellungsvermögen, es erleichtert Ihnen auch die zeichnerische Umsetzung von Bildideen.

Um sich auf die Suche nach eindrucksvollen Motiven zu machen, ist es nicht nötig, weite Reisen zu unternehmen. Vielleicht finden Sie gleich in Ihrer Nachbarschaft eine alte Fabrik, ein Haus, an dem die Zeit ihre Spuren hinterlassen hat, oder eine ausgediente Scheune, die dem Auge des Künstlers vielerlei Anreiz bietet.

John Blockley fand seine interessanten Motive auf einem ausgedehnten Spaziergang über Land auf einem verlassenen Gehöft. Zu seiner Zeichnung „Scheunentor" forderten den Künstler vor allem die vielgestaltigen Formen und Details heraus: die kleinen, tief in die Wand gesetzten Fenster, der massive hölzerne Träger über dem Eingang, die Steinmauern und das verwitterte Tor. Außerdem versuchte der Künstler, unterschiedlich dichte Tonwertflächen zu erarbeiten. Der dunkelste Ton, gegen den sich das Tor kontrastreich absetzt, soll die Aufmerksamkeit des Betrachters ins Bildzentrum ziehen. Aus diesem Grund legte Blockley die in der Realität ebenso dunklen Schatten im rechten Fenster in der Zeichnung heller an.

Solche Skizzen vermitteln außer einer lockeren Wiedergabe des Motivs sehr gut den ersten Eindruck, den es auf den Künstler macht. Sie bilden ein wichtiges Bindeglied zwischen dem, was Sie sehen, und dem, was Sie ausdrücken wollen. Für spätere Gemälde bieten die Skizzen deshalb ein gutes Ausgangsmaterial und einige wertvolle Anregungen. Eine gelungene Skizze braucht jedoch nicht nur als Vorarbeit gesehen

„Scheunentor" von John Blockley, Bleistift auf Skizzenpapier, 24 cm x 31 cm.



zu werden, sondern kann auch als ausdrucksvolle autonome Zeichnung stehen.

Manchmal bemerkt man beim Zeichnen eines Motivs interessante Details und Ausschnitte, die zu einer weiteren Skizze anregen. Gerade solche Detailstudien können dazu beitragen, ein späteres Gemälde in seiner erzählerischen Wirkung überzeugend zu gestalten.

Detailstudien

John Blockley konzentriert sich in der Studie „Altes Türschloß" nur auf die wichtigsten Teile in der Bildmitte. Zu den Rändern laufen die Linien im weißen Papier aus. Das läßt dem Betrachter genügend Raum, den Ausschnitt in der Phantasie weiterzuentwickeln.

Da sehr regelmäßige Schatten meist ausdruckslos wirken und sich zu stark von den Texturen der anderen Bereiche abheben würden, legt der Künstler die dunklen Tonwerte mit einem Graphitstift nuanciert an.

Auch Sie sollten versuchen, in Ihren Schwarzweiß-Zeichnungen alle Möglichkeiten des Mediums, Linien, Texturen und Tonwerte, voll auszuschöpfen. Scheuen Sie sich nicht, beim Skizzieren mit kräftigen Strichen und dunklen Tönen zu arbeiten. Probieren Sie einmal, die wichtigsten Bildelemente durch starke Tonkontraste hervorzuheben.

John Blockley betont vor allem den Türriegel durch einen dunklen Schatten, der sich etwas aufgehellter auf der Tür rechts weiterzieht. In Detailstudien heben gerade die genau wiedergegebenen Schattenformen die Gegenstände plastisch hervor und geben dem Bild Tiefe.

Detailstudien trainieren Ihre Beobachtungsgabe und Ihr Vorstellungsvermögen. Wenn man Dinge aus der Erinnerung zeichnen will, ist es meist schwer, das Gedächtnisbild in eine zweidimensionale Zeichnung umzusetzen. Einmal skizzierte Gegenstände sind jedoch schon durch diesen schwierigen Umsetzungsprozeß gelaufen und stehen Ihnen als Erfahrungsschatz zur Verfügung. Häufiges Skizzieren schafft also nicht nur konkretes Anregungsmaterial, sondern eine im Gedächtnis fest verankerte Formvielfalt.

„Altes Türschloß", John Blockley, Blei- und Graphitstift auf Skizzenpapier, 31 cm x 24 cm.

Keine Regel ohne Ausnahme

Das Geheimnis vieler Bilder liegt darin, daß der Künstler bei der Komposition Regeln mißachtete. Oft führt die Auseinandersetzung mit dem Motiv zu den besten Arrangements.

Kompositionsregeln sind in erster Linie Hilfsformeln, die zu einem in der Grundstruktur „richtigen" Bild führen sollen. Es ist daher vernünftig, sie solange zu befolgen, bis man ein Gespür für eine gelungene Bildkomposition entwickelt hat. Sobald Sie sich beim Bildaufbau sicher fühlen, sollten Sie sich jedoch mehr auf Ihre Intuition verlassen.

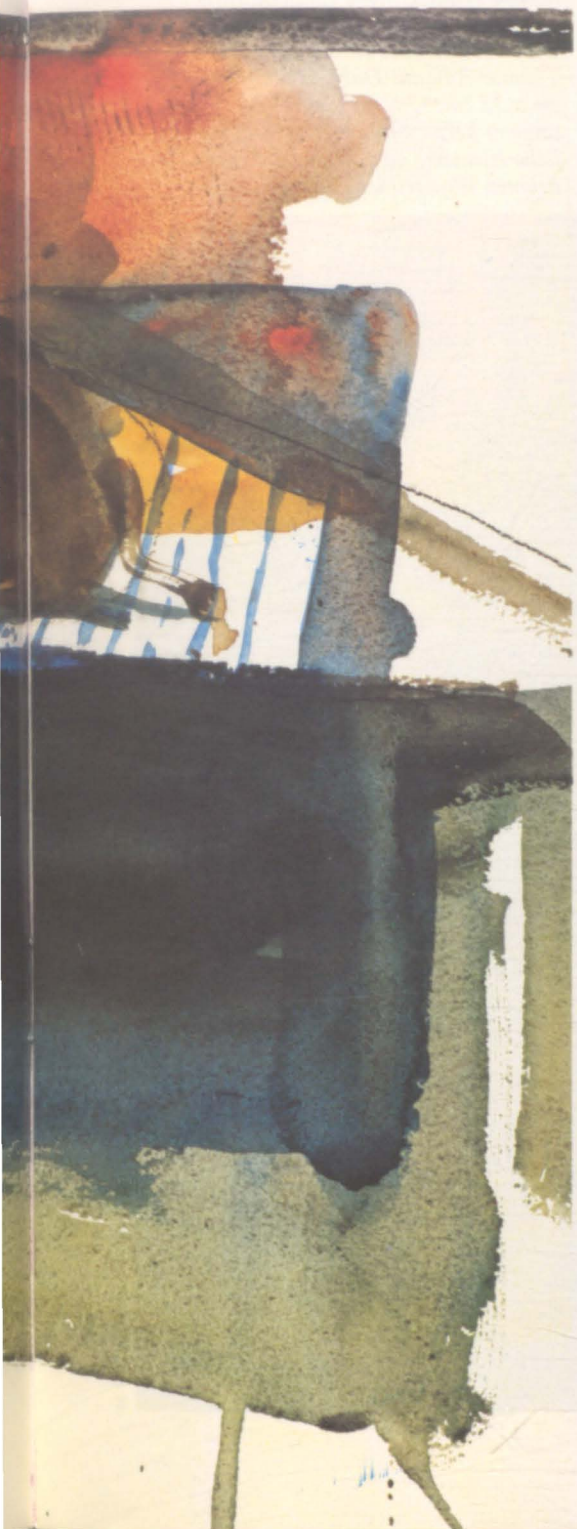
Zeiteinteilung

Man muß nicht unbedingt den größten Teil der Planungszeit mit der Komposition auf Papier oder der Leinwand verbringen. Darüber ver-

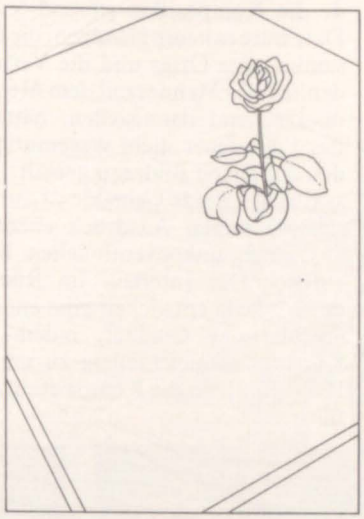
„Sandra" von Charles Reid, Aquarell, 38 cm x 50 cm. Der ungewöhnliche Blickwinkel macht diesen Akt sehenswert.

liert man oftmals nur das eigentliche Motiv aus den Augen. Es ist ratsamer, sich intensiv dem Inhalt zuzuwenden und an zweiter Stelle erst dem Arrangement.

Konzentrieren Sie sich ganz darauf herauszufinden, auf welche Ideen Ihr Motiv Sie bringt und wie Sie diese Einfälle zum Ausdruck bringen wollen. Erst durch die Hinwendung zum Motiv erkennen Sie, was mitteilenswert ist.

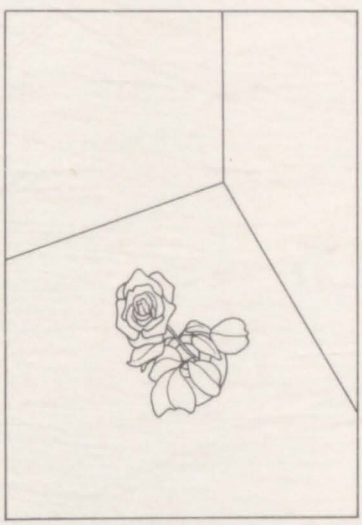


AUSSAGEKRÄFTIGE BLICKWINKEL

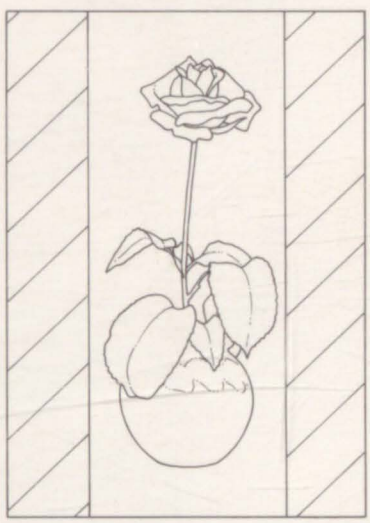


Absonderung
Ein Bildausschnitt, der das Hauptelement der Komposition „in die hinterste Ecke" rückt, vermittelt in keinster Weise ein Gefühl von Ausgewogenheit und Harmonie. Er ist jedoch das geeignete Ausdrucksmittel, um Einsamkeit, Ruhe oder Distanziertheit auszudrücken.

Nahsicht
Wenn Sie die Schönheit eines Motivs beeindruckt, holen Sie es so nahe wie möglich heran. Der zentrale Gegenstand darf ruhig die ganze Bildfläche einnehmen. So fällt es leicht, Details hervorzuheben und dem Betrachter zu vermitteln, was Sie an Ihrem Motiv so sehr fasziniert hat.



Vogelperspektive
Dinge erscheinen fremd, wenn man von oben auf sie herabschaut. Wenn Sie allerdings einen Gegenstand aus diesem Blickwinkel malen oder zeichnen, sollten Sie vor allem auf perspektivische Verkürzungen achten, um das Motiv glaubhaft und deutlich erkennbar darstellen zu können.



Rahmung
Wenn Sie ihm innerhalb des Bildes einen zusätzlichen Rahmen geben, lenken Sie die Aufmerksamkeit des Betrachters ganz auf Ihr Motiv. Man fühlt sich an einen Blick durch eine nur einen Spalt weit geöffnete Tür erinnert. Die Neugier des Betrachters wird mit diesem Kunstgriff angesprochen.

Recht frei können Sie arbeiten, indem Sie Ihr Bild vom Zentrum her aufbauen und die Bildgrenzen erst setzen, wenn Sie meinen, in Ihrem Bild alles gesagt zu haben. Sie werden mit einer lebenssprühenden Komposition belohnt, auch dann, wenn Sie nicht den konventionellen Regeln entspricht.

Umschmelzung

Wenn Ihnen ein Arrangement nicht gefällt, obwohl Sie es „nach allen Regeln der Kunst" geplant haben, stellen Sie seine Elemente einfach solange um, bis es Ihre Stimmung trifft, die Bildaussage überzeugt und es Ihnen rundum behagt.

Ein Beispiel für eine solche Vorgehensweise ist Thomas A. Dalys „Lager am Meer". Hätte der Künstler die Rauchsäule als wichtige Vertikale so ins Bild gebracht, wie es die Regel des Goldenen Schnitts verlangt – sie würde die Komposition störend teilen. Daly wäre es kaum gelungen, die Einsamkeit des Ortes und die Verbundenheit des Mannes mit dem Meer so überzeugend darzustellen, hätte er das Lagerfeuer nicht wagemutig an den äußersten Bildrand gemalt.

Charles Reids Gemälde „Lauren" schöpft seinen Ausdruck ebenfalls aus einen unkonventionellen Bildaufbau. Das Interieur im Rücken des Modells entwickelt eine enorme erzählerische Qualität, indem der Künstler es gleichrangig zu seinem Hauptmotiv in die Komposition einführt.

Unten links: „Lauren" von Charles Reid, Öl auf Leinwand, 102 cm x 102 cm. Indem Reid sein Modell, entgegen den gängigen Portraitregeln, vom Betrachter leicht abgewandt darstellt, entspinnt sich eine Beziehung zwischen der Figur und dem detailreichen Hintergrund.

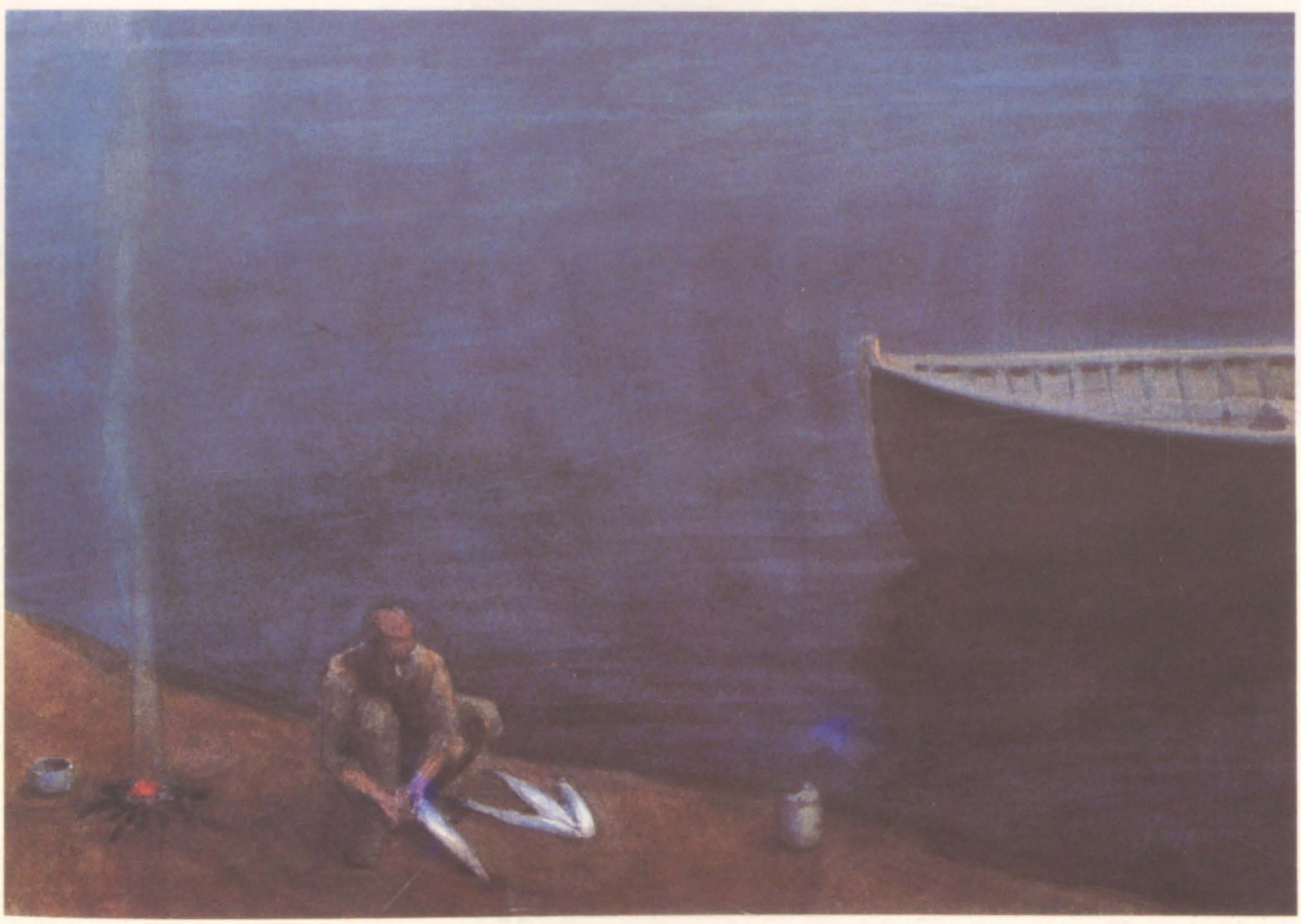
Unten rechts: „Lager am Meer" von Thomas Aquinas Daly, Aquarell, 22 cm x 32 cm. Um ein Gefühl von Einsamkeit hervorzurufen, wurden sämtliche Elemente zu Gunsten der ausgedehnten Wasserfläche kleingehalten.

Sammlung des Künstlers

BALANCE-AKT

Beinahe instinktiv fühlt man sich veranlaßt, einem großen Element einer Komposition als Gegengewicht ein zweites Element gegenüberzustellen, damit beim Betrachter nicht der Eindruck entsteht, das Bild sei irgendwie „schief". Man kann jedoch eine Komposition auch durch freien Raum ausbalancieren. Die große, kahle Wandfläche in Philip Jamisons „Fensterecke" stellt nicht nur Gleichgewicht her, sie vermittelt auch die klausurartige Stille des Raums.

„Fensterecke" von Philip Jamison, Aquarell, 38 cm x 39 cm.



M. frdl. Gen. Grand Central Art Galleries, New York

Wenn bei Capri ...

Es ist schwer, die Schönheit eines Sonnenuntergangs mit Worten zu beschreiben; ihn in Farben wiederzugeben, erscheint leichter. Doch Vorsicht! Treiben Sie es nicht zu bunt!

Bei einem Sonnenuntergang muß die Sonne nicht unbedingt zu sehen sein. In diesem Aquarell von Ferdinand Petrie reflektieren die Wolken die untergehende Sonne.

Eine untergehende Sonne ist ein Anblick, bei dem man ins Schwärmen geraten kann. Leider vermitteln viele Darstellungen dieses Schauspiels eher den Eindruck, als würde die Sonne in einem Meer knalliger Bonbonfarben jämmerlich ertrinken!

Glühende Farben

Sämtliche Farbpigmente, die Ihnen auf der Palette zur Verfügung stehen, reichen nicht an die Farbenpracht und Leuchtkraft eines Sonnenuntergangs heran. Es ist daher kaum der richtige Weg, eine grelle Farbe neben die andere zu setzen. Das Bild würde nur schreiend bunt erscheinen, nicht aber feurig glühen. Kombinieren Sie deshalb besser Rot-, Orange-, und Violettöne mit unmittelbar benachbarten Blau- und Blaugrüntönen.

Transparente Pigmente

Nur fast rein und stark verdünnt aufgetragene Pigmente sind geeignet, die Leuchtkraft eines abendlichen Himmels wiederzugeben. Deckende Farben wie Kadmium und Ockertöne passen nicht so gut in diese Stimmung und sollten nur sparsam eingesetzt werden.

Für die Abendröte sind Zinnoberrot, Krapplack dunkel, Kadmiumrot hellst und Echtgelb zitron unübertroffen; die blauen Partien des Himmels kann man mit Kobaltblau und einem Spritzer Ultramarinblau anlegen. Alle diese Farben lassen sich gut miteinander mischen. Sie erhalten zum Beispiel ein intensiv leuchtendes Violett, wenn Sie zu Kobaltblau Krapplack hinzugeben. Kadmiumrot gemischt mit Kobaltblau liefert prächtige Wolken.

Übung: Sonnenuntergang in den Bergen

Nicht alle Sonnenuntergänge sind dramatisch und farbenprächtig. Bei bewölktem oder diesigem Himmel ist die Stimmung eher gedämpft und still. Es herrschen subtile Lavendel-, Blau- und Grautöne vor.

1. Der Himmel

Indem Sie zunächst die Komposition in Umrissen skizzieren, schaffen Sie sich eine gute Orientierungshilfe. Der Künstler notiert mit zarten Bleistiftstrichen Himmelspartien, die von unterschiedlichen, fein nuancierten Tönen beherrscht werden.

Um diese fließenden Übergänge wiederzugeben, beginnen Sie mit dem Farbauftrag oberhalb der Bergkette im Hintergrund. Krapplack dunkel ist hierfür die geeignete Farbe. Arbeiten Sie nach oben und geben Sie nach und nach Echtgelb zitron hinzu, so daß mit weichem Übergang ein leuchtender Orangeton entsteht. Zum oberen Bildrand hin geht er in ein helles Kobaltblau über.

Mit Pinsel und klarem Wasser ziehen Sie den Krapplack etwas nach unten, damit auch die hintersten Berggipfel einen zarten rötlichen Ton annehmen.

2. Die Wolken

Sobald der erste Farbauftrag trokken ist, können Sie die Wolkenformationen einfügen. Beginnen Sie mit den dunkelsten Wolken am oberen Bildrand, für die Kobaltblau gemischt mit etwas Krapplack dunkel und Siena gebrannt herrliche Farbtöne liefert. Indem Sie zum Horizont die Mischung verdünnen und die Wolkenformen kleiner malen, bringen Sie Tiefe ins Bild.

Eine Lasur dieses Farbtons hebt die Berge am Horizont wirkungsvoll vom Himmel ab.

3. Die Berge

Der Künstler legt mit Mischungen aus Ultramarinblau und Krapplack dunkel zunächst den Bergzug im Hintergrund an. Um die einzelnen Bildebenen gegeneinander abzusetzen, erhöhen Sie einfach den Anteil von Ultramarin. Lassen Sie für klare Konturen den Farbauftrag jeder Bergkette trocknen, bevor Sie mit der nächsten beginnen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Aquareilpapier mittlerer Körnung, ca. 18 cm x 20 cm
- einen Flachpinsel Nr. 4
- Krapplack dunkel, Echtgelb zitron, Kobaltblau, Siena gebrannt und Ultramarinblau.

1

2

3

Photo: John Shaw

Paul Osborne, Photo: Alex Sanderson

WASSERDICHT
Schmale Wolkenstreifen sind schwierig zu malen. Die Farben haben die Tendenz ineinanderzulaufen. Hilfreich ist es da, Streifen, die vom Farbauftrag frei bleiben sollen, mit Maskiergummi abzudecken oder mit einem wasserabstoßenden Ölpastellstift in der passenden Farbe zart zu übermalen. Anschließend kann man getrost den Farbauftrag anlegen.

Übung: Abendrot

Ferdinand Petrie malte diesen Sonnenuntergang nach dem abgebildeten Photo. Es lohnt sich durchaus, in der Natur den „echten" Sonnenuntergang zu erleben und zu malen. Zu Anfang mag es Ihnen unmöglich erscheinen, die Wolkenbewegungen und den ständigen Wechsel von Formen und Farben in einem Bild festzuhalten. Wollte man versuchen, all diese Bewegungen und das durch die schnell sinkende Sonne rasch sich ändernde Licht genau zu beurteilen – die Sonne wäre hinterm Horizont verschwunden, bevor man mit dem Malen begonnen hätte.

Unsere Übung zeigt Ihnen daher, wie Sie mit einer begrenzten Farbpalette und großzügigen Pinselstrichen rasch auf feuchtem Papier arbeiten, damit die Töne auf dem Papier ineinander verlaufen. Das spart nicht nur Zeit, die Farben leuchten auch intensiver als Mischungen, die auf der Palette vorbereitet werden.

1. Farbige Untermalung

Die Hauptelemente der Komposition – die Horizontlinie, wichtige Wolkenformationen und Vordergrundelemente können Sie recht grob skizzieren. Feuchten Sie anschließend das Papier mit klarem Wasser an. Auf das obere Viertel des Papiers wird mit einem Flachpinsel Nr. 6 lasurartig stark verdünnt Kobaltblau aufgetragen. Von hier aus legen Sie bis zum unteren Bildrand einen abgestuften Farbverlauf aus Krapplack dunkel und Echtgelb zitron an, den Sie nach unten hin mit Wasser verdünnen.

Solange dieser Farbauftrag noch feucht ist, können Sie bereits die hell leuchtenden Wolkenstreifen mit Krapplack dunkel, Kadmiumorange und Kadmiumrot einfügen.

Wenn das Papier trocken ist, setzen Sie entlang der Horizontlinie einige Farbakzente. Mischen Sie Mauve aus Krapplack dunkel und Ultramarin und ein intensives Orange aus Krapplack und Indischgelb.

2. Kalte Töne

Mit stark verdünntem Kobalt- und Ultramarinblau fügen Sie die Wolkenstreifen im oberen Teil des Himmels ein. An einigen Stellen sollte die orangefarbene Untermalung durchscheinen: Der Himmel beginnt dadurch zu glühen.

Unterhalb dieser Bildpartie nimmt der Himmel einen subtilen, fast grünlichen Ton an. Sie erhalten ihn, wenn Sie stark verdünntes Kobaltblau auf die gelben Bereiche der Untermalung auftragen.

Nun können Sie sich den Reflexionen der Wolken auf dem See zuwenden. Feuchten Sie diesen Bildbereich etwas an, und verwenden Sie dieselben, allerdings leicht abgeschwächten Töne wie am Himmel.

Die Silhouetten der Bäume am Ufer und die Zweige im Vordergrund bringen Sie mit einer deckenden Mitschung aus Umbra gebrannt und Ultramarin ins Bild.

3. Der Vordergrund

Damit die Komposition mehr Tiefe erhält, verstärken Sie die blauen Reflexionen auf dem See. Die hohen Gräser im Wasser tragen ebenfalls zur räumlichen Wirkung bei. Für sie verwendet der Künstler eine Mischung aus Umbra gebrannt und Ultramarin, die er in der Trockenpinseltechnik aufträgt.

1

2

3

Tip

NÜTZLICHES LÖSCHPAPIER

Bei der Naß-in-naß-Technik gehört Löschpapier zu den unverzichtbaren Hilfsmitteln. In großflächigen Farbaufträgen kann man überschüssige Farbe mit der Kante des Löschpapiers aufsaugen. Im Gegensatz zu Papiertüchern nimmt Löschpapier die Flüssigkeit auf, ohne den Farbauftrag wesentlich zu beeinträchtigen.

4. Die Farbkomposition

In der Vergrößerung des Aquarells wird deutlich, wie viele subtile Farbnuancen trotz der beschränkten Palette möglich sind.

Die kalten Blau- und Violettöne im oberen Teil des Himmels lassen die warmen Farben am Horizont vibrierender und lebhafter erscheinen. Der Künstler hat sie transparent aufgetragen, damit die pinkfarbene Untermalung durchschimmert und die Komposition Geschlossenheit gewinnt. Bei A sind die Töne blaß gehalten, um zwischen den kräftigen Farben am Horizont und den von Blau dominierten Flächen des Himmels zu vermitteln.

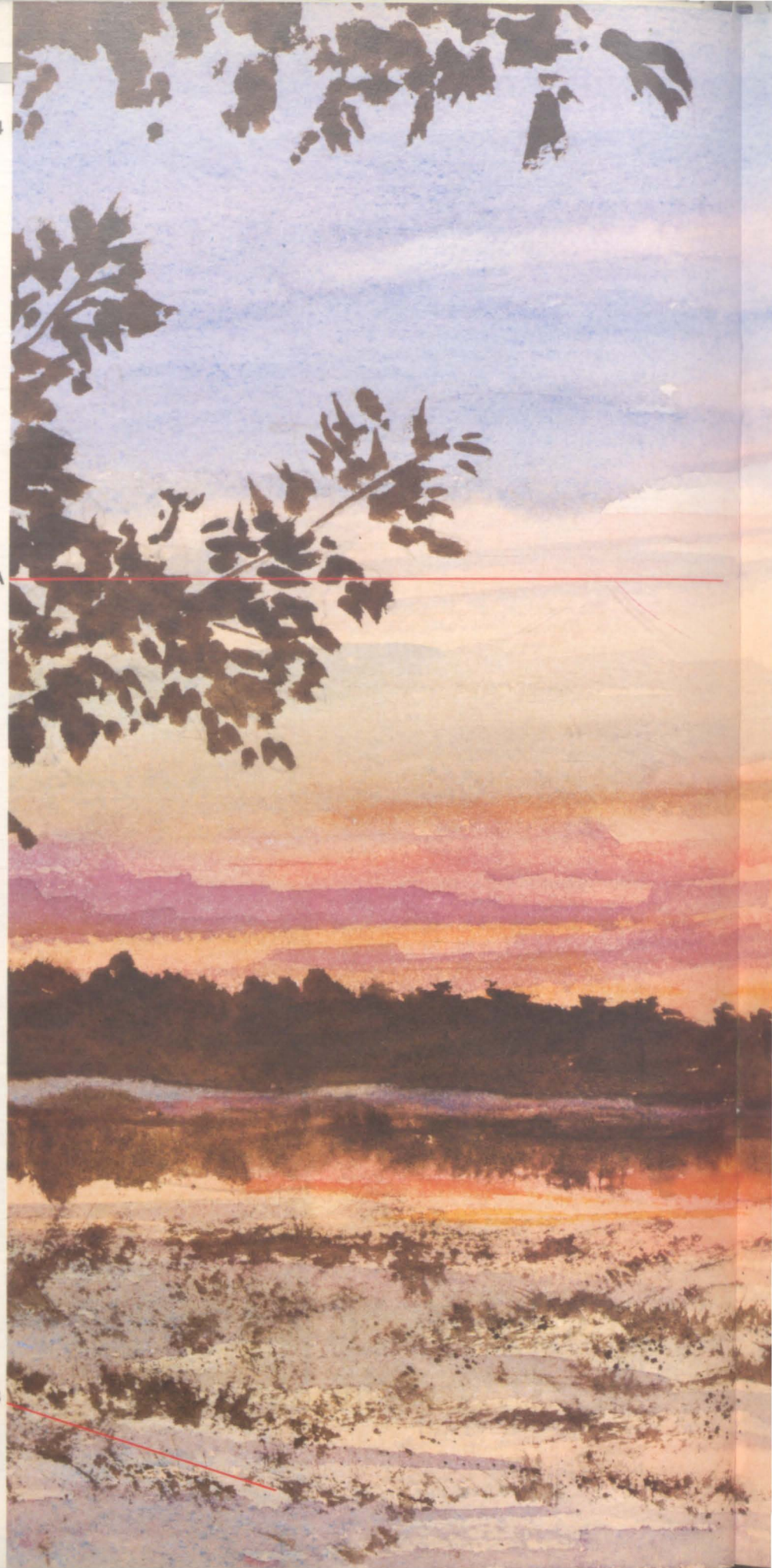
Farben im Vordergrund

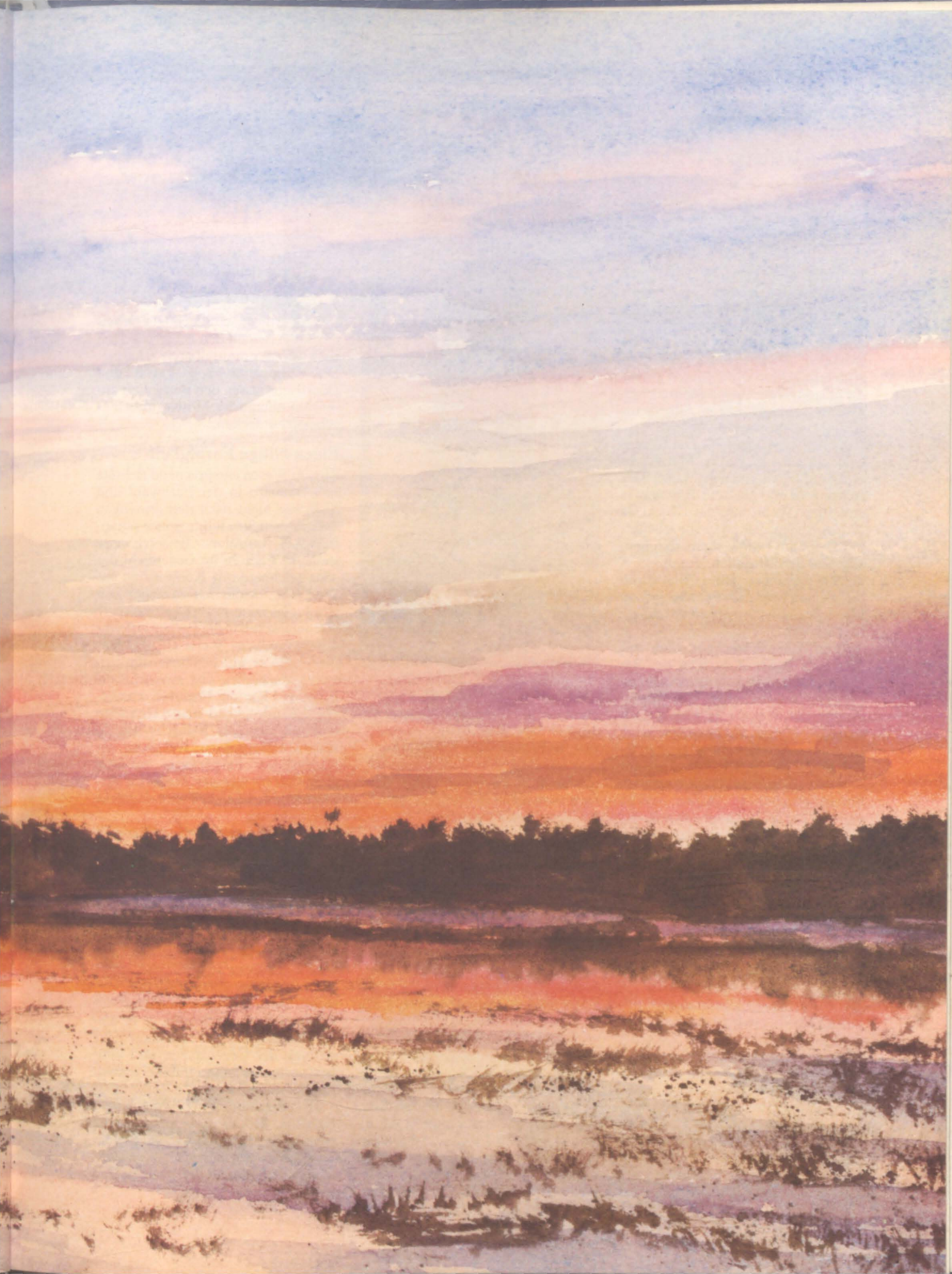
In Ufernähe reflektiert der See die warmen Farben des Himmels. Kräftige dunkle Akzente runden die Komposition ab: Während die Untermalung Himmel und Wasser harmonisch verbindet, rücken die dunklen Grasbüschel und die purpurblauen Partien bei B den Vordergrund optisch näher. Schließlich verstärkt die dunkle Baumreihe den Eindruck von stimmungsvollem Licht und glühender Farbe.

Das filigrane Laubwerk im Vordergrund gibt der Komposition einen Rahmen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Aquarellpapier mittlerer Körnung, ca. 25 cm x 18 cm
- einen Flachpinsel Nr. 6 und einen Rundpinsel Nr. 6
- Kobaltblau, Krapplack dunkel, Echtgelb zitron, Kadmiumorange, Kadmiumrot, Indischgelb, Ultramarinblau und Umbra gebrannt.





Verzauberte Alltagswelt

Seiner ersten Idee folgend, durchbrach Pierre Bonnard die gewohnte Sehweise alltäglicher Motive und schuf in seinen Gemälden eine eigene farbenprächtige Bildwelt voller Charme.

Pierre Bonnard (1867 – 1947) wird häufig zu den letzten Impressionisten gezählt, weil er wie sie verstand, die flüchtigen Lichterscheinungen durch ein imposantes Farbspiel einzufangen. Aber Bonnard versuchte, seinen ungekünstelten Motiven über die Darstellung des vergänglichen Moments hinaus etwas Allgemeingültiges zu verleihen.

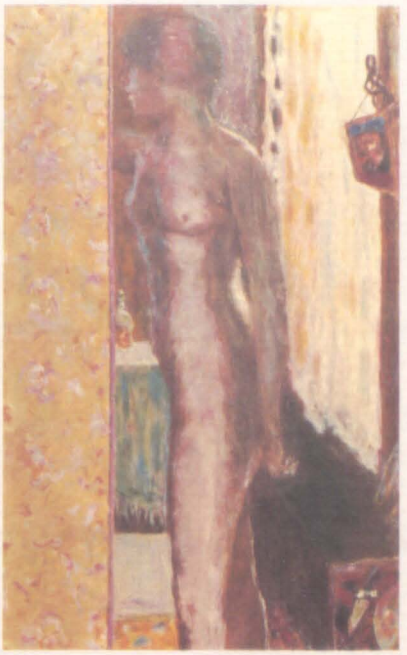
Er bekannte einmal: „Die Gegenwart eines Objekts, des Motivs, ist sehr hinderlich für den Maler. Der Ausgangspunkt für sein Bild war ja eine Idee. Wenn nun das Objekt da ist, im Augenblick, da man arbeitet, besteht immer die Gefahr, daß man sich von den ‚Unfällen' des direkten Sehens hinreißen läßt. Nur durch den Zauber oder die erste Idee jedoch rührt der Maler jemals an das Allgemeingültige."

Diese Aussage macht deutlich, wie sehr sich Bonnard auch in der Arbeitsweise von den meisten Impressionisten unterscheidet. Im Gegensatz zu ihnen malte er häufig nach Skizzen, und er überarbeitete auch die direkt nach der Natur entstandenen Bilder im Atelier. Dabei befaßte er sich meist mit mehreren Kompositionen gleichzeitig. Immer wieder wurden die Bilder abgewandelt. Ja, Bonnard ging sogar so weit, einige seiner Gemälde, die schon im Museum hingen, heimlich zu verbessern. Er versuchte, seiner visionären Vorstellung, der ersten Idee, möglichst nahe zu kommen.

Feine Farbabstufungen

Betrachtet man die Gemälde von Bonnard genau, stellt man fest, daß die Farben meist kontinuierlich abgestuft sind – ein Farbton geht in einer Reihe kaum merklicher Veränderungen in einen anderen über. So verwandelt sich beispielsweise ein Rosa in ein Violett oder Orange. Es ist beachtlich, welch kräftige Farbtöne der Künstler auf diese Weise verschmelzen ließ, ohne daß sie an Ausdruck verloren.

Größere einheitliche Farbflächen setzt Bonnard kaum ein. Er bringt sie nur ins Bild, um einen starken Kontrast zu den fein abgestuften, getupften Bereichen zu schaffen.



„Nu Debout dans Intérieur", Pierre Bonnard, 1920, Öl auf Leinwand. M. frdl. Gen. Acquavella Galleries Inc., New York City.

Unmittelbarer Charme

Gemessen an unseren Sehgewohnheiten erscheinen die Farben in Bonnards Bildern häufig willkürlich gesetzt. Tatsächlich folgen sie einer eigenen Farbordnung, mit der der Künstler sich immer wieder von der oberflächlichen Erscheinung der Dinge zu lösen versuchte. Es heißt, wenn Bonnard eine besondere Mischung auf der Palette gefunden hatte, habe er der Reihe nach alle unvollendeten Bilder in seinem Atelier daraufhin geprüft, wo sich die betreffende Farbe einsetzen ließe.

Nach seinen eigenen Worten malte Bonnard „mit dem Pinsel in der einen und einem Lappen in der anderen Hand". Er entfernte Farben durch Reiben und Wischen, aber auch durch Abkratzen mit dem Messer. Das verleiht einigen Gemälden ein verwischtes, man möchte sagen, unfertiges Aussehen.

Gerade diese ständigen Überarbeitungen verleihen den Bildern jedoch auch ihren unmittelbaren Charme. Die Originalität von Farbe und Oberfläche lassen den Betrachter ansonsten alltägliche Motive unbefangen neu entdecken.

Eigenwillige Farbigkeit

Seinem Wesen entsprechend richtete sich Bonnard in der Farbwahl und Malweise nicht nach den jeweiligen Trends, sondern folgte seiner schöpferischen Intuition. Beispielsweise stellte er Figuren im Gegenlicht dar oder zeichnete mit Kohlestiften auf der Farbe; beides war zu seiner Zeit absolut verpönt.

Bonnard setzte die Farben auf sehr unterschiedliche Weise ein. Manchmal malte er mit benzinverdünnten kalten Farbtönen fast monochrome Bilder auf Karton. Dadurch entstanden beeindruckend matte Grautöne und ein samtiges Blauschwarz. In seinen Frauenakten verleihen die schillernden Farbreflexe auf der Haut den oft üppigen Modellen verblüffende Leichtigkeit und sinnliche Ausstrahlung.

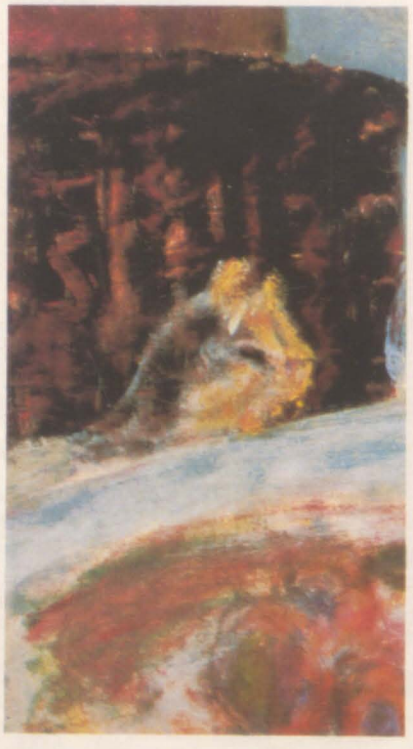
Die Kompositionen aus Bonnards letzter Schaffensepoche kennzeichnet eine leuchtende Farbigkeit. Ein dunkelblauer Himmel kontrastiert mit einem roten Innenraum; eine orangefarbene Fruchtschale, überraschend aus bunten Farbtupfern zusammengesetzt, hebt sich von einer rosa Tischdecke ab; rote und grüne Flecken bilden einen Teppich. Obwohl Bonnard ein vorzüglicher Zeichner war, verzichtete er in diesen Gemälden auf eine genauere Darstellung der Gegenstände und konzentrierte sich ganz auf das eigenwillige Spiel der Farben.

1891 bekannte er gegenüber einem Kritiker, daß er stets anstrebe, so persönlich wie möglich zu malen, und gleichzeitig versuche, das zu verlernen, was ihm an der Kunstschule vorexerziert worden sei.

M. frdl. Gen. Acquavella Galleries Inc., New York City

„L'Heure du Thé", Pierre Bonnard, um 1924, Öl auf Leinwand, 93 cm x 50 cm. Die auf den ersten Blick nahezu monochrome Farbgestaltung erweist sich bei genauer Betrachtung als imposantes Farbspektrum. Während im unteren Bildteil die Rosa- und Rottöne durch warmes Gelb und Orange unterbrochen werden, sind in das obere Bilddrittel kalte Blau- und Grüntöne gewebt.

M. frdl. Gen. Minneapolis Institute of Art



„Speisezimmer auf dem Lande", Pierre Bonnard, 1913, Öl auf Leinwand, 164 cm x 202 cm. Unzählige Farbnuancen in zum Teil gewagten Farbkombinationen ergeben im Ganzen eine harmonische Komposition. Die warmen dunkleren Farben des Innenraums setzen sich gut gegen die hellen, kühlen Töne der Landschaft ab.

Die Ausschnitte zeigen Bonnards Geschick und seine Neigung, Gegenstände einfach, aber bestechend wiederzugeben. Mit wenigen Strichen hebt sich die Katze vom Sessel ab, während die Figur im Garten fast gänzlich mit der Landschaft verschmilzt. Trotz seines zeichnerischen Geschicks vernachlässigt der Künstler die genaue Darstellung der Dinge zu Gunsten der malerischen Gestaltung.

„Speisezimmer mit Blick auf den Garten", Pierre Bonnard, 1934, Öl auf Leinwand, 127 cm x 136 cm. Vergleicht man dieses Gemälde mit der zwanzig Jahre zuvor entstandenen Darstellung des Speisezimmers, so fällt die extreme Verkürzung der Perspektive und die noch weiter vereinfachte Darstellung der Gegenstände auf. Bonnard hat sich noch stärker auf die Farbgebung konzentriert, sie fast überzeichnet, wodurch er der Komposition eine besondere Leuchtkraft verleiht.

Im Ausschnitt wird deutlich, wie differenziert selbst die einzelnen Farbbereiche durch Tupfer kontrastierender Töne gestaltet sind.

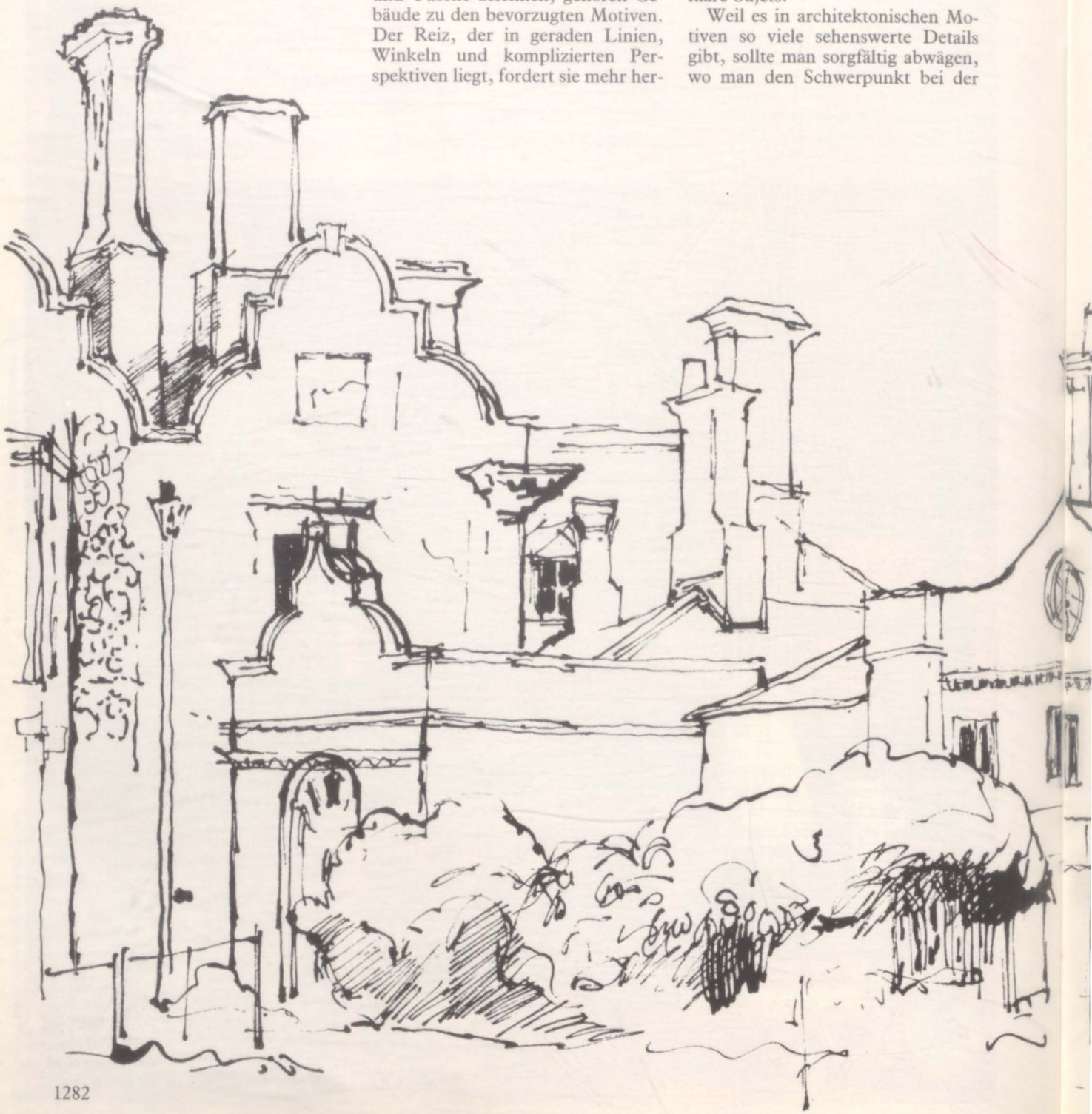
M. frdl. Gen. R. Guggenheim Museum, New York City

Stein auf Stein

Kein Künstler kann es bei einer Architekturzeichnung mit der Genauigkeit von Photographien aufnehmen. Der Reiz seiner Kunst ist, das Charakteristische in der Architektur darzustellen.

Für viele Künstler, die mit Feder und Tusche zeichnen, gehören Gebäude zu den bevorzugten Motiven. Der Reiz, der in geraden Linien, Winkeln und komplizierten Perspektiven liegt, fordert sie mehr heraus als etwa geometrisch weniger klare Sujets.

Weil es in architektonischen Motiven so viele sehenswerte Details gibt, sollte man sorgfältig abwägen, wo man den Schwerpunkt bei der



Darstellung setzt. Hilfreich ist dabei, sich zu überlegen, welche Elemente der Konstruktion eines Gebäudes Halt geben: Sie muß man zeichnen. Diejenigen, die den architektonischen Stil begründen, sollte man wiedergeben, und was Dekor ist, kann man in die Zeichnung aufnehmen.

Feder und Tusche

Die Kombination Feder und Tusche ist ideal für die Architekturdarstellung: Sie ermöglicht markante Linien und feinste Details zugleich.

Probieren Sie am besten einige Strichlagen auf einem Blatt Papier aus. Nehmen Sie dafür glatten, mehrfach geleimten Zeichenkarton oder gutes Zeichenpapier. Wichtig ist vor allem eine widerstandsfähige Oberfläche, auf der die Feder leicht und flüssig dahingleiten kann.

Man muß keine schnurgeraden Linien zeichnen können, um sehenswerte Architekturzeichnungen anzufertigen. Architekten verwenden für ihre Zeichnungen Hilfsmittel wie Lineal und Dreieck; ein Künstler sollte sie meiden, weil eine Zeichnung aus freier Hand ansprechender wirkt als eine technisch präzise Konstruktionszeichnung.

Der Künstler Gordon Bennett legte in seiner Zeichnung „Kirche, St. George" zunächst die vertikalen und horizontalen Linien fest. Mit einem auf Armlänge entfernt gehaltenen Bleistift überprüfte er die Maße und schätzte die Winkel ab. Im Vordergrund finden wir kräftige Striche; im Hintergrund drückte der Künstler die Feder wesentlich schwächer auf und erzielte dadurch einen Eindruck von Tiefe. Obwohl er nur an einigen Stellen genauere Details ausführte, sind es gerade genug, um dem Betrachter Anhaltspunkte zu geben, an denen sich seine Phantasie entspinnen kann.

SKIZZENARBEIT

Skizzen sind schnell angefertigte, komponierte Zusammenfassungen eines Motivs. In ihnen verfolgt der Künstler das Ziel, eine Situation bewußt wahrzunehmen und sie im Gedächtnis einzuprägen. Bei ihnen handelt es sich also um vereinfachende Momentaufnahmen eines flüchtigen Augenblicks. Sie sind eigentlich noch keine Kunstwerke; dennoch finden oft gerade diese unfertigen, flott hingelegten Arbeiten mehr Gefallen, als akribische Zeichnungen.
Gerade wenn es sich um Motive mit großflächigen, gleichförmigen Strukturen handelt, kommt man leicht in Gefahr, solche Strukturen zu genau auszuarbeiten. Der Betrachter kann dann das Angedeutete nicht mehr in seiner Phantasie ausbauen: Er ist gelangweilt.

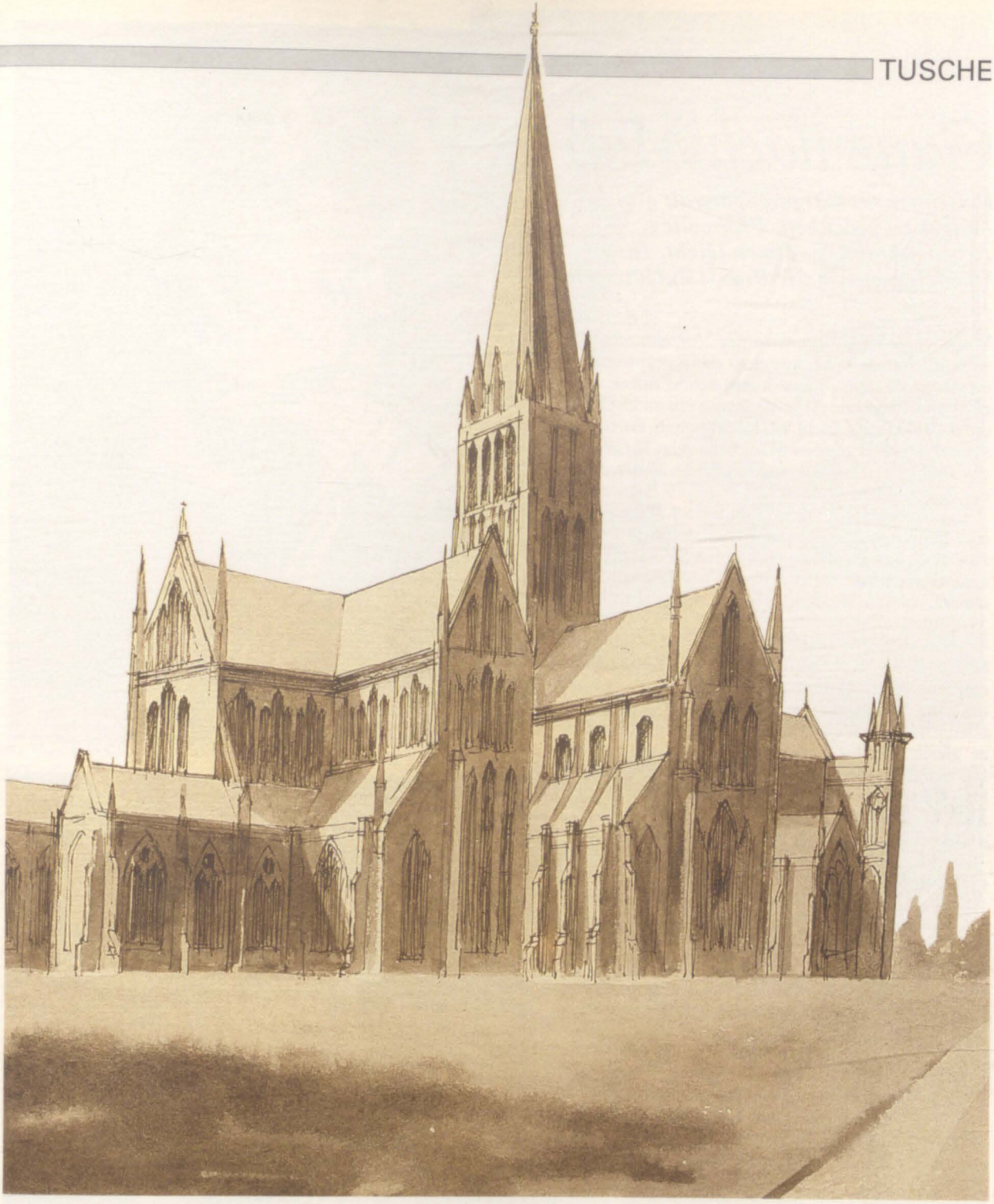
Eine Ausnahme sollten Sie bei der Vorzeichnung machen. Um die Hilfslinien für die Fluchtpunktperspektive zu konstruieren, die später wieder ausradiert werden, leistet ein Lineal gute Dienste.

Von Punkt zu Punkt

Wenn Sie ein Bauwerk zeichnerisch erfassen möchten, kommen Sie am schnellsten zum Ziel, indem Sie in einem ersten Schritt die horizontalen und vertikalen Linien festlegen. Mit dem mit ausgestrecktem Arm gehaltenen Bleistift können Sie die Proportionen abschätzen. Die Winkel, die sich durch die Perspektive ergeben, „messen" Sie ebenfalls nach dieser Methode. Indem Sie die Endpunkte der wichtigsten Linien mit dem Bleistift als Maßstab bestimmen, ergeben sich die korrekten Winkel von selbst.

Für Zeichnungen, in denen es Ihnen ganz besonders auf Präzision ankommt, sollten Sie mit dem Bleistift eine komplette Vorskizze anlegen. Lösen Sie das Motiv in einfache geometrische Formen auf. Konzentrieren Sie sich dabei zunächst ganz auf die großen Flächen, die Wände der Gebäude. Auch wenn ein Haus noch so verwinkelt ist: Parallel zueinander liegende Flächen haben einen gemeinsamen Fluchtpunkt. Stellen sie sich vor, Ihr Motiv bestehe aus Würfeln, Pyramiden und ähnlich einfachen geometrischen Körpern. So behalten Sie die Übersicht.

„Der Schloßhof" von Gordon Bennett entstand in ähnlicher Weise wie seine Zeichnung „Kirche, St. George". Zuerst zeichnete er die Grundformen ein, dann führte er Details wie Dächer, Fenster und Bäume aus; die Strichführung paßte er dem jeweiligen Gegenstand an. Für die Hecke links im Bild zum Beispiel drückte er die Feder so fest auf, daß sie sich eben spreizte und einen sehr dicken Strich abgab.



Während in einem Gemälde räumliche Ordnung auf vielerlei Weise geschaffen werden kann, hat in der Zeichnung vor allem die Konturlinie diese wichtige Aufgabe zu übernehmen. Weil hier nur Tonwerte, nicht aber Farben als Mittel zur Verfügung stehen, sollte man gleich mit der Strichführung deutlich machen, wie sich das Motiv gliedert. Dicke Striche treten in den Vordergrund, feinere in den Hintergrund.

Wenn Sie nach dieser Methode verfahren, bleiben Ihnen viele Stilmittel, um für Abwechslung und vitalen Ausdruck zu sorgen. Mit Schraffuren, Kreuzschraffuren, Strichelungen, Punktierungen und an- und abschwellenden Linien können Sie deutlich machen, worauf es Ihnen in Ihrer Zeichnung ankommt, ob Sie nun Texturen herausarbeiten, die Lichtführung verdeutlichen oder Dynamik erzeugen wollen.

Wenn man diese Zeichnung mit den anderen vergleicht, fällt hier eine völlig andere Arbeitsweise auf. Die ersten beiden sind Skizzen und als Gedächtnisstütze für die Arbeit im Atelier gedacht. Diese Zeichnung hat Gordon Bennett von Anfang an als eigenständiges Bild angelegt. Er benutzte eine feine Zeichenfeder und Sepia-Tusche. Anschließend lavierte er die Zeichnung mit verdünnter Sepia und einem Haarpinsel.

Ganz nach Maß

Bei einem Ganzfigurenportrait gibt es einiges zu bedenken. Planvolles Arbeiten macht es Ihnen leicht, Ihre Vorstellungen in die Praxis umzusetzen.

Wenn es gelingt, bereits in der Vorzeichnung den wesentlichen Stimmungsgehalt der Komposition zu erfassen, läßt sich meist allein schon durch folgerichtig aufbauende Arbeitsschritte ein gutes Gemälde erzielen. In seinem nachdenklichen Portrait eines im Sessel sitzenden Mädchens zeigt Ihnen Marcus Blahove, wie Sie Schwierigkeiten von vornherein ausschließen können.

In unserer Übung geht es daher vor allem darum, eine generelle Abfolge der Arbeitsschnitte kennenzulernen. Einzelne Partien können Sie dabei durchaus abweichend von Blahoves Vorgehen in der Ihnen vertrauten Weise bearbeiten.

1. Die Untermalung

Schon in der Kohleskizze auf der Leinwand können Sie die Schattenpartien leicht tonig anlegen, um von Anfang an die Anmutung Ihres Portraits abzuschätzen. Wenn Ihnen der Mut fehlt, die Skizze gleich auf der Leinwand auszuführen, machen Sie einige Studien auf Papier, die Sie mit Hilfe eines Rasters leicht auf die Leinwand übertragen können. Damit die Zeichnung auf der Leinwand nicht verwischen kann, sollten Sie sie fixieren.

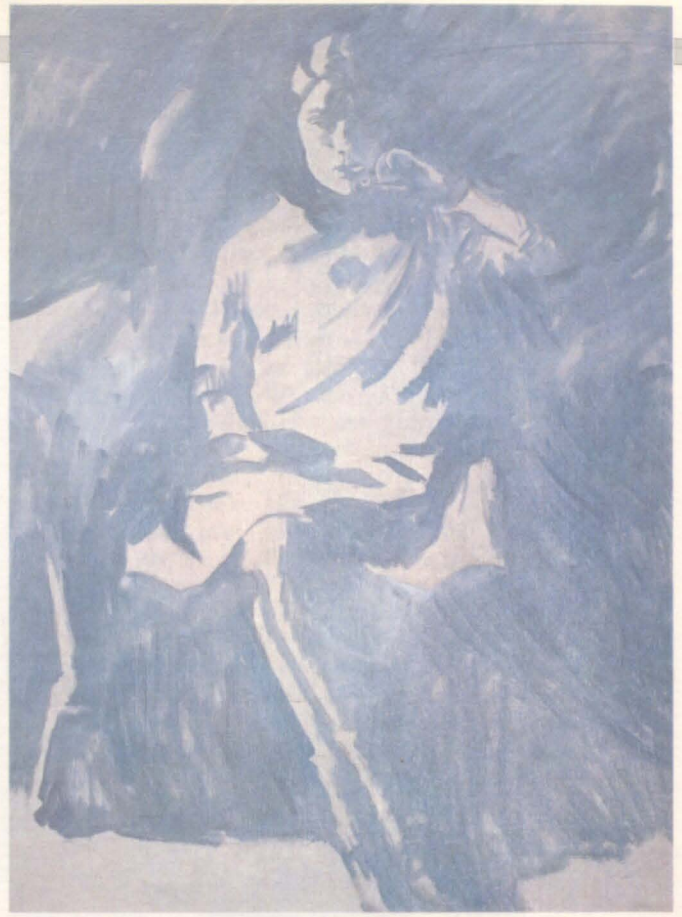
Wenn Sie sich eine dünne Mischung aus Cölinblau, Weiß und einer Spur Lichter Ocker vorbereiten, finden Sie einen für die Untermalung geeigneten Ton. Mit einem großen Borstenpinsel können Sie in diesem Ton die mittleren und dunklen Tonflächen anlegen. Sie vollziehen damit den ersten Schritt der klassischen, neutralen Halbtonuntermalung, wie sie in etwas aufwendigerer Form von vielen großen Meistern bekannt ist.

2. Schattenflächen

Mit einer dunkleren Version der Mischung aus dem ersten Arbeitsschritt formen Sie die Schattenflächen und die dunkelsten Partien des Haars. An den hellsten Bereichen des Bilds bleibt die Leinwand weiß.

WAS SIE BRAUCHEN

- Eine grundierte Leinwand oder Malpappe, etwa 50 cm x 65 cm
- Zeichenkohle
- Fixierspray
- einen Fächerpinsel
- eine Reihe großer und mittlerer Borstenpinsel sowie ein bis zwei Haarpinsel
- eine Palette von acht Farben: Cölinblau, Weiß, Lichter Ocker, Schwarz, Umbra gebrannt, Kadmiumorange, Hellrot und wahlweise Ultramarin, Phthaloblau oder Kobaltblau.



1

2

3. Erste Farbaufträge

Dem Sessel können Sie in lockeren Strichen mit einem intensiven Blau seine Farbe geben. Verwenden Sie Ultramarin, Phthaloblau oder Kobaltblau, und mischen Sie es mit etwas Weiß. Für den Hintergrund und die Schatten auf dem Fußboden ist ein aus Schwarz und Weiß gemischtes, kühles Blaugrau der passende Ton. Den übrigen Fußboden malt Marcus Blahove in einem blassen Grau.

Mit einer Kombination aus Umbra gebrannt, Lichter Ocker und Weiß können Sie das Haar wirkungsvoll wiedergeben. Die Schattenpartien vertiefen Sie mit ein wenig Schwarz.

Um einen farblichen Kontrast zu den übrigen Elementen der Komposition zu schaffen, heben Sie das Buch im Schoß des Mädchens mit einer Mischung aus Kadmiumgelb und Weiß hervor.

Mit den Schuhen und Strümpfen etablieren Sie die letzten für die Farbkomposition wichtigen Farb- und Tonwerte, an denen Sie sich mit den Hauttönen orientieren können. Für die Strümpfe lassen sich mit Schwarz, Cölinblau, Lichter Ocker und Weiß passende Töne mischen, die Schuhe entstehen aus einer Mischung Hellrot und Weiß.

Die Grundmischung für die Haut besteht aus Hellrot, Lichter Ocker und Weiß. Variieren Sie die Mengenanteile, um unterschiedliche Helligkeits- und Farbtemperaturwerte zu erhalten. Das Blau der Untermalung liefert die passenden Schatten.

3

4. Der weitere Farbaufbau

Mit einer blassen Mischung aus Schwarz, Cölinblau, Weiß und Lichter Ocker können Sie die Schatten auf dem Kleid präzisieren. Die Schatten erscheinen fast so blau wie der Sessel, weil der Polsterstoff Licht in diese Partien reflektiert und die Farbigkeit somit beeinflußt.

In den hellen Partien des Kleids bestimmt die Farbtemperatur der Beleuchtung die farbliche Erscheinung. Fügen Sie Orange oder Lichter Ocker zu Weiß, um den warmen Schein des Lichts wiederzugeben, und überarbeiten Sie die bisher reinweiß belassenen Partien.

Dem Sessel können sie mit Varianten Ihrer im dritten Arbeitsschritt verwandten Blaumischung mehr Plastizität geben. Arbeiten Sie die Sesselkissen und die Formen der Polsterung genauer heraus. Auch wenn Sie die Übergänge von Hell nach Dunkel weich gestalten, sollten Sie die Pinselstruktur nicht zu sehr verflachen lassen. Einzeln sichtbare, prägnante Pinselstriche machen ein Bild interessant und lebendig.

Greifen Sie ruhig noch einmal auf Ihre Grundmischung für die Hauttöne zurück, und überarbeiten Sie die hellen Hautpartien auf den Beinen, den Händen und dem Gesicht. Wegen der farblichen Überarbeitung des Kleids und des Sessels mag hier eine leichte Korrektur nötig erscheinen. Hierbei kommt es Ihnen zugute, daß die Ölfarbe so lange „offen" bleibt: Sie können die hellen Hautpartien mit den mittleren Tönen weich vermitteln.

Mit einem Haarpinsel können Sie die hellen Lichter auf Haut und Haaren mit stark aufgehellten Variationen der Grundtöne setzen.

4

5. Letzte Überarbeitung

Es lohnt sich, in einem abschließenden Arbeitsgang die Tonwerte aufeinander abzustimmen. Überarbeiten Sie noch einmal den Sessel, und machen Sie mit kleineren Pinseln die Falten im Kleid deutlich.

Mit der leuchtend roten Brosche setzen Sie einen wunderbaren Akzent und entwickeln eine Gegenkraft zu den bildbeherrschenden Blautönen des Interieurs.

Mit einem Fächerpinsel gelingt es, die Hauttöne ganz weich ineinander zu vermalen. Sie können aber auch einmal versuchen, die sanften Übergänge dadurch zu erreichen, daß Sie die Farben mit der Fingerspitze verreiben.

Verfeinern Sie auch die Modellierung der Gesichtszüge. Indem Sie die Glanzlichter auf Haut und Haaren präzisieren, geben Sie Ihrem Gemälde den letzten Schliff.

Passepartout 1: Passende Rahmen

Die meisten Aquarellgemälde, Pastellbilder, Drucke, Tusch-, Kohle- oder Bleistiftzeichnungen gewinnen erheblich an Wirkung, wenn man sie auf Karton aufzieht und mit einem Passepartout versieht – unabhängig davon, ob man sie außerdem noch rahmt.

Wodurch steigert das Passepartout die Bildwirkung?

Durch ein Passepartout erhält ein Gemälde klare, saubere Begrenzungen. Außerdem können Sie mit ihm die Größe des Bildes oder Ausschnittes noch verändern.
Ein farbiger Karton kann überdies mit den Farbtönen des Bildes in Einklang stehen, aber auch einen Kontrast bilden und so bestimmte Farbakzente hervorheben oder abmildern. Die Umrandung erleichtert die konzentrierte Betrachtung des Bildes und wertet es zu etwas Besonderem auf.

Welchen Vorteil hat ein Passepartout für hinter Glas gerahmte Bilder?

Besonders bei dickeren Passepartoutkartons entsteht ein Abstand zwischen Glas und Bild. Dadurch kann die Kondensfeuchtigkeit, die sich in kleinen Mengen hinter dem Glas bildet, die Werke nicht beschädigen. Außerdem wird verhindert, daß bei Pastellen Pigmente am Glas klebenbleiben.

Welche Arten der Passepartoutumrahmung gibt es?

Meist wird ein Passepartout das Bild oder zumindest die Ränder des Papiers überlappen. Durch diese Art der Rahmung ist es möglich, vor allem bei Gouache- oder Aquarellbildern unschöne oder ungleiche Ränder zu verdekken oder die Proportionen des Gesamtausschnittes zu verbessern, indem man wahlweise etwas von der Höhe oder von der Breite abdeckt.
Eine andere Möglichkeit besteht darin, das aufgezogene Bild so mit einem Passepartout zu umranden, daß zwischen den Bildrändern und dem Kartonrahmen ein schmaler Streifen der Untergrundpappe stehenbleibt. Das empfiehlt sich, wenn das Bild gut im Papierformat steht und durch eine überlappende Rahmung ungünstig beschnitten würde.

In welchem Größenverhältnis sollte das Passepartout zum Bild stehen?

Die Wirkung eines Bildes wird in erstaunlicher Weise von der Größe seines Passepartouts bestimmt. Der Spielraum in der Umrandungsbreite macht es Ihnen möglich, Ihr Bild an einen vorhandenen Rahmen anzupassen; dabei sollte das Passepartout mindestens doppelt so breit wie der Holzrahmen sein. Achten sie auf ausgewogene Proportionen, da ein zu schmales oder zu breites Passepartout grotesk wirkt.

Warum sollte der untere Rand des Passepartouts breiter sein?

Wenn Sie ein Bild in ein Passepartout mit vier völlig gleichen Rändern geben, wirkt der untere Rand optisch schmaler, und das Bild scheint nach unten verrutscht.

Wie kann man den passenden Bildausschnitt bestimmen?

Um herauszufinden, wie weit das Passepartout Ihr Bild beschneiden soll, können Sie sich aus Karton zwei L-förmige Winkel herstellen. Wenn Sie sie als Rahmen über das Bild legen, können Sie durch Verschieben der Winkel den passenden Ausschnitt bestimmen. Die gefundenen Maße lassen sich dann auf Ihren Passepartoutkarton übertragen. Nach der gleichen Methode können Sie die Breite der Umrahmung festlegen.

John Suett

Die Grundausrüstung zur Passepartoutherstellung und Bildmontage: ein Zirkel zum schnellen Anzeichnen gleicher Ränder, ein Stahllineal mit abgeflachter Kante und ein Papiermesser mit auswechselbarer Klinge zum Schneiden des Kartons, Klebeecken oder transparentes Klebeband zum Fixieren des Bildes, weiterhin eine Rolle gummiertes Papierklebeband zum Befestigen des Passepartouts an der Untergrundpappe. Beim genauen Ausmessen kann ein Winkeldreieck sehr hilfreich sein.

Vorschau auf Heft 47

Um Stilleben geht es in unserer Rubrik **ÖLMALEREI**. Sie sind die idealen Motive, um das Komponieren zu üben, verschiedene Oberflächentexturen zu erproben und das Spiel von Licht und Schatten in Farben umzusetzen.
In **TECHNIKEN GROSSER MEISTER** machen wir Sie mit Henri Matisse, einem der bedeutendsten Maler des 20. Jahrhunderts bekannt. Sein Werk beeinflußte die abstrakte Kunst.

Keine Angst vor großen Flächen hat der Künstler Rowland Hilder. Zu seinen Lieblingsmotiven gehören deshalb das Meer, ausgedehnte Felder, sich eindrucksvoll spannende Himmel und weitläufige Landschaften. Als wir ihn **IM ATELIER** besuchten, arbeitete er gerade an einer seiner beeindruckenden Landschaften. Er verrät uns, wie er aus Skizzen überzeugende Kompositionen entwickelt.

Öl gilt als das klassische Medium für die Portraitmalerei. In unserer Übung zeigt Ihnen der Künstler Charles Reid, daß man auch in **AQUARELL** ausdrucksvolle Portraits schaffen kann.

Der Herbst bringt Ihnen eine ganze Reihe herausfordernde Motive. In **SEHEN UND VERSTEHEN** erwarten Sie wertvolle Tips.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 47

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 47

SEHEN UND VERSTEHEN	
Goldene Zeiten	1289
AQUARELL	
Ungezwungene Portraits	1292
Vorübungen zu Portraits	1293
Übung: „Laurel“	1296
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Kunst des Gleichgewichts	1298
PASTELL	
Harte Schale, weicher Kern	1300
Übung: Junger Hund mit Ball	1301
IM ATELIER	
Rowland Hilder	1304
TUSCHE	
Mit flüssigem Strich	1308
Übung: Frau am Fenster	1309
ÖLMALEREI	
Für stille Genießer	1312
Übung: Birne und Weintrauben	1314
SKIZZEN UND STUDIEN	
Sparsame Beleuchtung	1316
MATERIALKUNDE	
Passepartout 2: Passende Kartons	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

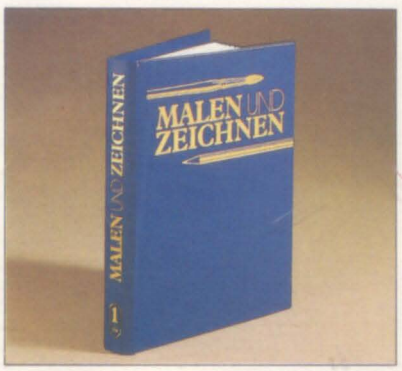
© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Holger Neuhaus (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Marita Persian, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65

Text- und Bildmaterial auf den Seiten: Titel, 1304, 1305, 1306, 1307 Rowland Hilder; 1290, 1291 Richard Bolton; 1292, 1293, 1294, 1295 Charles Reid; 1296, 1297 Tom Hill; 1298, 1299 Hereward Lester Cooke; 1312 Olga Zaferatos; 1313 Arthur Stern; 1314, 1315 Linda Cateura, David A. Leffel; 1316 Harry Borgman
Bildmaterial auf der Seite 1289 m. frd. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Goldene Zeiten

Mit dem Herbst ist keineswegs die Saison für die Landschaftsmalerei vorüber. Nun ist Gelegenheit, die warmen Töne Ihrer Palette einzusetzen.

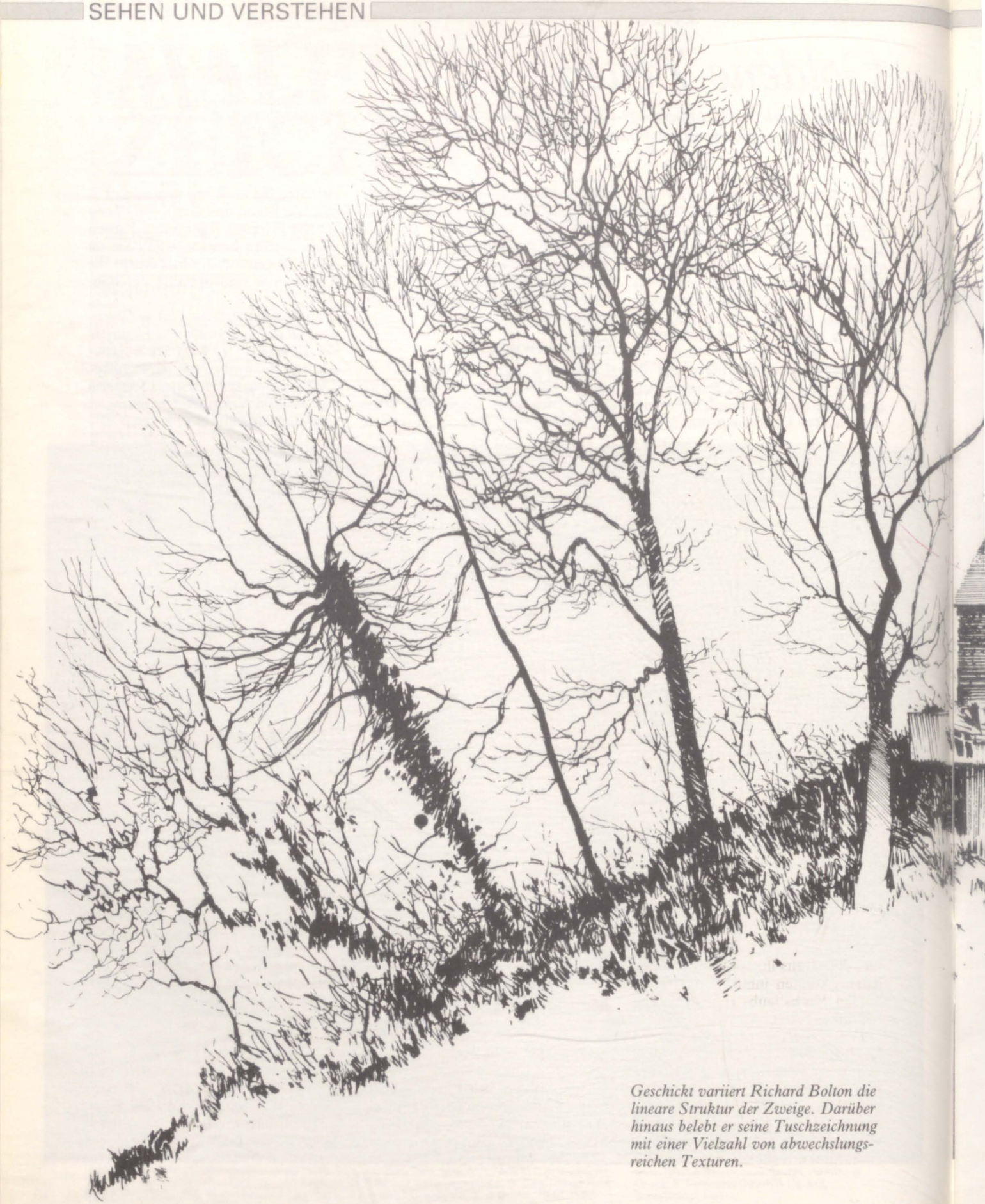
Das wunderbare Spektrum der Herbstfarben, rot und golden gefärbtes Laub und ansehnliche Wolkenhimmel sind entzückende Motive, die das Malen in der Natur zur wahren Freude werden lassen. Es lohnt sich, mit offenen Augen Spaziergänge zu unternehmen und sich von der Landschaft einfach faszinieren zu lassen.

Wenn Sie Zeit mitbringen und die Farben ringsherum in genauen Augenschein nehmen, werden Sie entdecken, daß keineswegs nur Brauntöne den Herbst beherrschen. In der Sonne scheinen Orangetöne, leuchtendes Gelb und reines Rot auf. Und eine ganze Reihe Bäume bleibt grün. Sie können sie in Ihren Kompositionen als farbige Akzente nutzen, um Farben und Farbtemperaturen auszubalancieren.

Gegengewicht

Lassen Sie sich von der Farbenpracht nicht dazu verleiten, eine Herbstlandschaft einzig und allein in leuchtenden Farben zu malen. Arbeiten Sie auch mit neutralen Tönen wie Braun und Grau, mit denen Sie die Wirkung der bunten Farben noch steigern können, wenn Sie sie ihnen gegenüberstellen. Auch die kahlen Äste und Stämme der Bäu-

„Herbststimmung" von George Cherepov, Öl auf Leinwand. Die Intensität der leuchtenden Herbstfarben erwächst aus dem Kontrast zu den in neutralen Farben gehaltenen Ästen und Stämmen und aus dem Nebeneinander unterschiedlicher Tonwerte.



Geschickt variiert Richard Bolton die lineare Struktur der Zweige. Darüber hinaus belebt er seine Tuschzeichnung mit einer Vielzahl von abwechslungsreichen Texturen.

me, die bereits ihr Laub abgeworfen haben, können inmitten des leuchtenden Herbstlaubs erholsame Ruhepunkte bilden.

Der Teppich aus abgeworfenem Laub auf dem herbstlichen Waldboden weist ebenso reizvolle Farben auf, wie das bunte Laub der Kronen. Meist empfiehlt es sich, hier eher den farblichen Gesamteindruck wiederzugeben, als einzelne Blätter auszuführen. Es genügt, die Formen durch die genauere Darstellung einzelner Blätter im Vordergrund anzudeuten.

Beachtlich ist auch das Farbenspiel in den Schatten auf dem Boden. Hier wird das Farbspektrum durch kühle und dunklere Farbtöne abwechslungsreich ergänzt. Wohin Sie auch blicken: Überall finden Sie Anregungen, beeindruckende Farbkompositionen zu entwerfen.

Graphisch arbeiten

Doch nicht nur die Farben des Herbstes vermögen zu faszinieren. Auch dem Zeichner bieten sich herrliche Motive. Spät im Jahr, wenn die Laubbäume ihre Blätter abgeworfen haben, zeigen die kahlen Äste und Zweige ihr lineares Geflecht, das je nach Art des Baumes unterschiedliche Formen aufweisen kann. Während etwa Apfelbäume oft knorrige Äste haben und an ihren Zweigen vor allem ihre „wirre" Struktur begeistert, zeichnen sich schnellwüchsige Bäume wie Pappeln und Weiden durch ihre geraden, langgestreckten Zweige aus.

In jedem Fall wird jedoch die Verzweigung vom Stamm über die großen Äste bis hin in die Zweige immer feiner. Es ergibt sich eine rhythmische Gliederung ähnlich wie bei einem Fächer, durch die die filigrane Baumstruktur wirkungsvoll zur Geltung kommt.

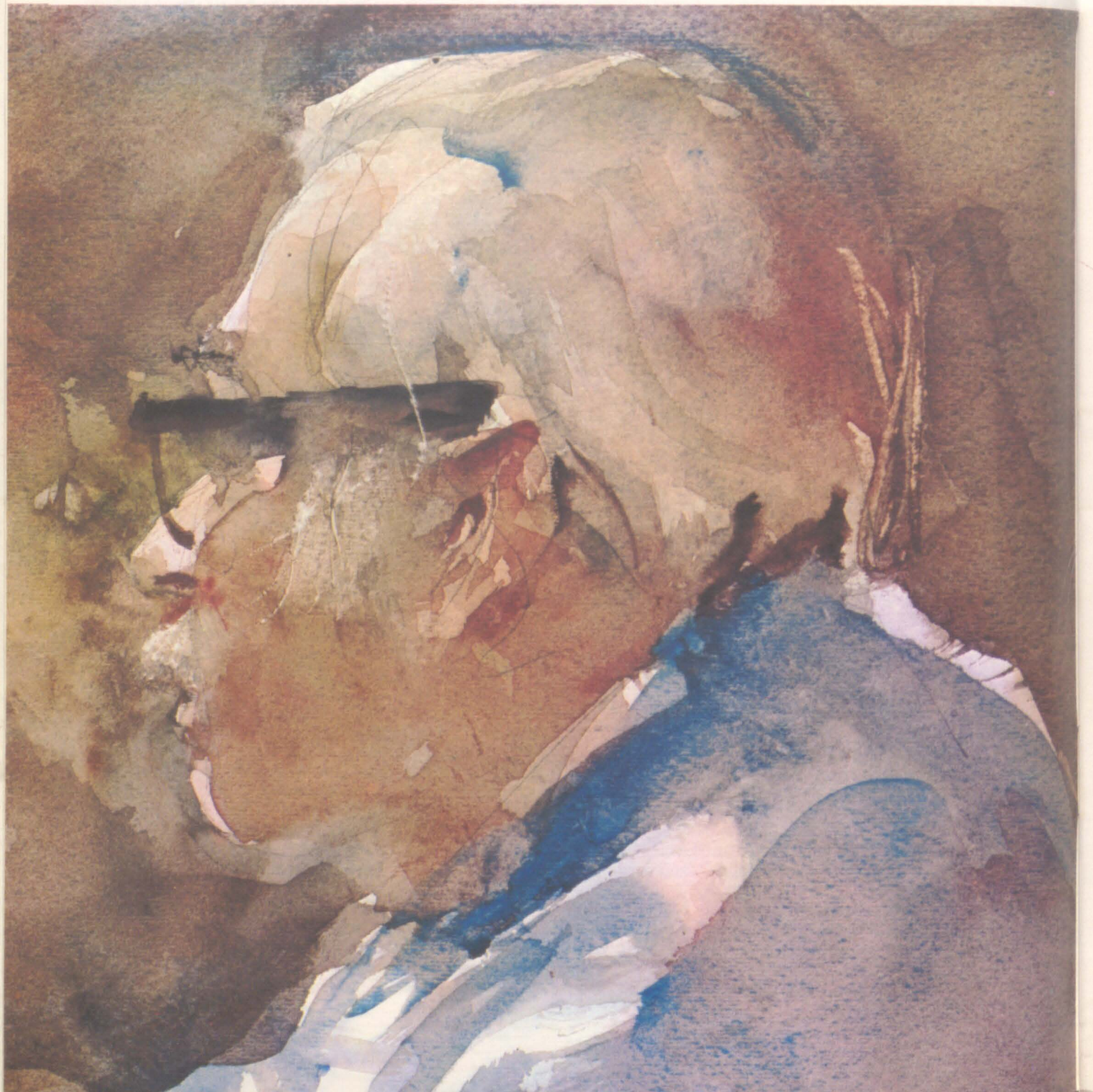
Ungezwungene Portraits

Ein Portrait in Aquarell ist etwas Außergewöhnliches. Immer mehr Künstler entdecken den Vorteil dieses Mediums, ohne große Vorbereitungen spontane, zwanglose Portraits schaffen zu können.

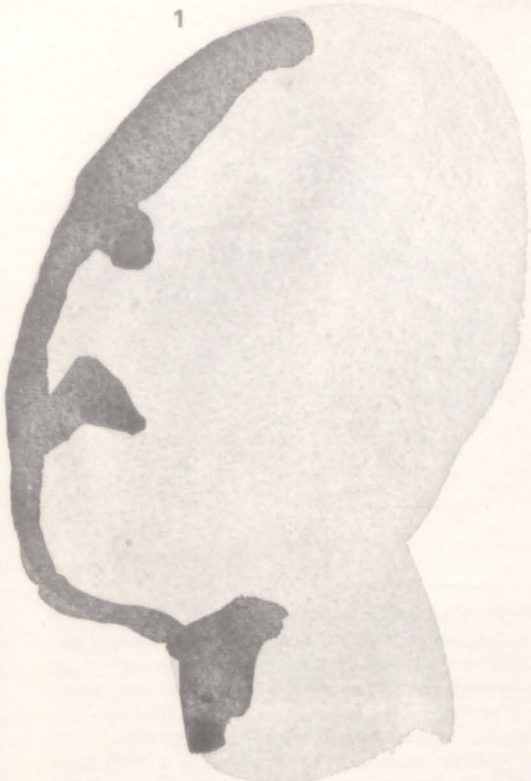
Wegen Ihrer Transparenz und Leuchtkraft erfreuen sich Aquarellfarben auch in der Portraitmalerei zunehmender Beliebtheit. Zudem verleiht die bezaubernd leichte Pinselführung dem Portrait einen angenehm ungezwungenen Charakter.

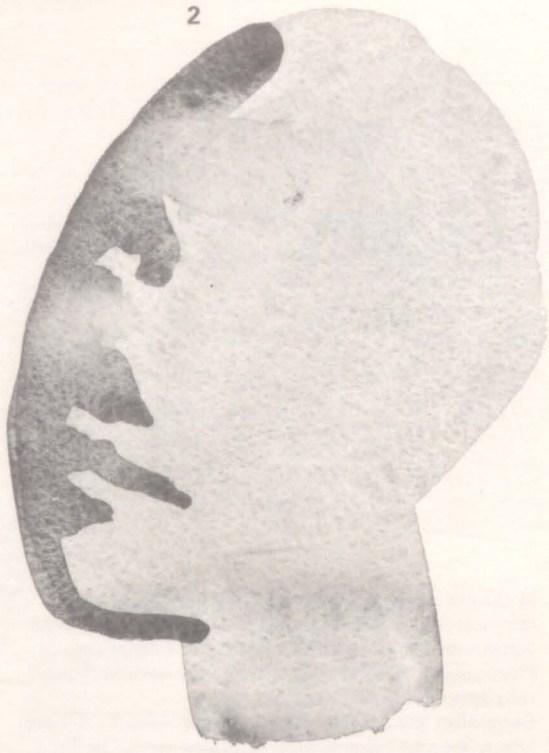
Um im Portraitieren mit Aquarellfarben Sicherheit zu gewinnen, sollten Sie zunächst üben, einzelne Gesichtspartien, vor allem Mund und Augen, darzustellen.

„Eddie" (Ausschnitt) von Charles Reid, Aquarell, 25 cm x 25 cm. Bei einer Darstellung im Profil sollte der Kopf von einer Seite her beleuchtet werden, damit Spannung entsteht.



Vorübung: Die Grundform des Kopfes





Anhand einer einfachen Tonwertstudie können Sie üben, die Grundform eines Kopfes anzulegen. Auf dieselbe Art lassen sich Portraits auch farbig aufbauen. Doch zunächst benötigen Sie nur Paynesgrau, Elfenbeinschwarz, einen Rundpinsel Nr. 8 und feinkörniges Aquarellpapier.

1. Die Grundform und Andeutung des Gesichts

Mit einer hellen Mischung malen Sie ein Oval als Kopfform; für den Schatten auf der linken Seite nehmen Sie eine dunkle. Mit ihr deuten Sie auch die Augenhöhle und den Schatten unter der Nase an.

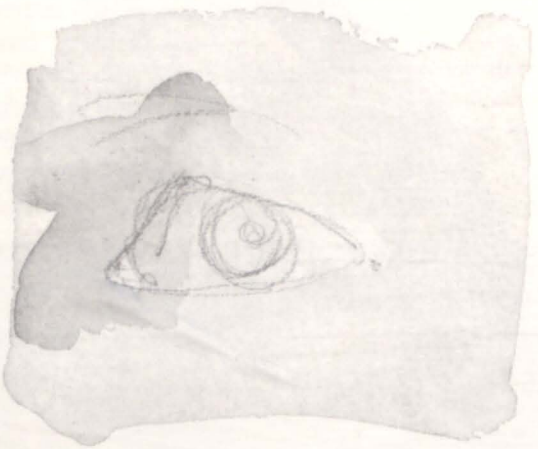
2. Die Mundpartie

Mit dem Schatten auf der Oberlippe entwerfen Sie zugleich die Lippe selbst. Auch die Unterlippe erhält einen Schatten. Die noch schroffen Übergänge von Hell nach Dunkel lassen sich mit einem sauberen, feuchten Pinsel abschwächen. Setzen Sie ihn im Schatten über dem Auge an, und führen Sie ihn über die Stirn; mildern Sie auf dieselbe Art den Schatten auf der Wange.

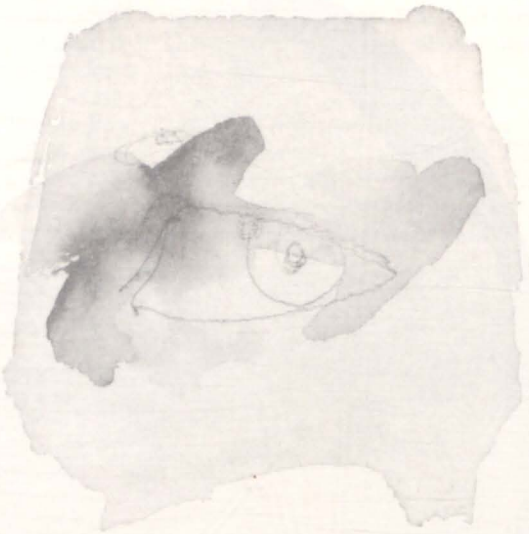
3. Die rechte Gesichtshälfte

Die etwas harten Konturen der Lippen werden ebenfalls mit Wasser abgeschwächt. Um das rechte Auge zu umreißen, malen Sie ein dunkles Oval. Die Form des Auges selbst deuten Sie an, indem Sie den mittleren Teil aufhellen. Ziehen Sie die Farbe nach oben und unten, um Schläfe und Wange anzulegen. Die untere Wangenpartie können Sie ebenfalls mit der hellen Farbe modellieren. Arbeiten Sie von oben nach unten, damit die Farbe mit dem Schatten unter der Unterlippe zart verläuft. Zum Schluß bereiten Sie das Ohr mit einem leichten Farbauftrag vor.

Vorübung: Augenblick, bitte!

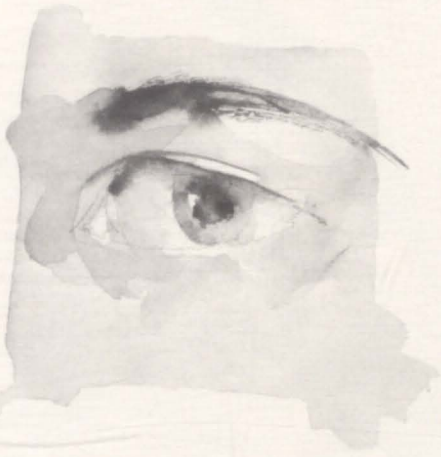


In dieser Übung geht es darum, das Auge so darzustellen, wie es in einem Halbprofil erscheint. Neben einem Rundpinsel Nr. 8 benötigen Sie Paynesgrau, Elfenbeinschwarz und glattes Aquarellpapier.
Skizzieren Sie zart die Umrisse des Auges; danach legen Sie über den ganzen Bereich einen hellen Farbauftrag. Fügen Sie mit der dunklen Mischung den Schatten des Nasenrückens ein.



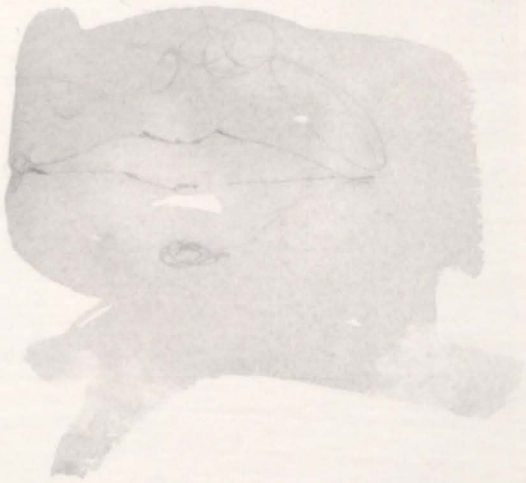
Vertiefen Sie den Schatten um das Auge herum. Dabei können Sie den Dunkelbereich großflächig anlegen. Es schadet nichts, wenn etwas vom Farbauftrag „ins Auge geht". Mit einem feuchten Pinsel können Sie oberhalb der Iris wieder ein wenig von der Farbe aufnehmen, damit das Oberlid hervorgehoben wird. Man kann in diesem Stadium schon deutlich die gerundete Form des Augapfels erkennen.

Die Augenbraue wird mit fast unverdünntem Elfenbeinschwarz aufgetragen. Zur Schläfe hin läuft sie dünn und hell aus. Lassen Sie das Elfenbeinschwarz mit der noch feuchten Schattenpartie an der Nasenwurzel verlaufen. Um die Braue schwungvoll und den Farbauftrag doch aufgebrochen zu gestalten, ist die Trockenpinseltechnik ideal. Wenn Sie mit der dunklen Farbmischung die Iris malen, sparen Sie ein kleines Glanzlicht aus.



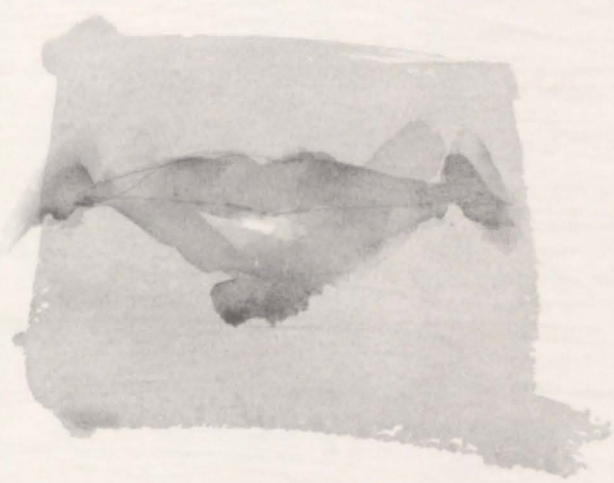
In die noch feuchte Farbe der Iris fügen Sie mit unverdünntem Elfenbeinschwarz die Pupille ein. Das Glanzlicht bleibt von der Farbe frei. Mit einer dunklen, feinen Linie können Sie den Bogen des Oberlides und dicht darüber einen weiteren Bogen, die Lidfalte andeuten. Das Unterlid braucht nicht weiter vertieft zu werden. So wirkt das Auge fest umrissen und beweglich zugleich. Mit dem trockenen Pinsel können Sie Wimpern andeuten.

Vorübung: Von Mund zu Mund



Manche Portraits wirken nur deshalb steif und leblos, weil der Mund wie eingefroren dargestellt ist. In unserer Tonwertübung geben wir Ihnen wertvolle Hinweise, wie Sie mit abwechslungsreichen Konturen einen Mund modellieren können. Skizzieren Sie zunächst den Mund vor; legen Sie danach einen hellen Farbauftrag darüber, und lassen Sie auf der Unterlippe einen kleinen, weißen Fleck als Glanzlicht stehen.

Mit der dunklen Mischung wird nun die Oberlippe vorbereitet. Recht schwungvoll können Sie arbeiten, wenn Sie zwei Pinselstriche ansetzen: Beginnen Sie mit einem breiteren Pinselstrich im Mundwinkel, der sich sogleich verjüngt und zur Mundmitte wiederum breiter wird, und führen Sie den zweiten Pinselstrich entsprechend für die andere Oberlippenhälfte aus. Die Lippenmitte bleibt vorerst vom dunklen Farbauftrag ausgespart.



Mit einem sauberen feuchten Pinsel wird von beiden Seiten Farbe über die Mundpartie in der Mitte gezogen; es entsteht ein mittlerer Ton. Wie bei der Oberlippe wird nun von beiden Mundwinkeln aus der Schatten auf der Unterlippe angedeutet. Modellieren Sie sie genau wie die Oberlippe. Etwas Farbe sollte mit der umgebenden Farbe verlaufen, damit der Mund nicht wie nachträglich „aufgeklebt" wirkt.

Wenn die Farbe trocken ist, können Sie einzelne Partien präzisieren. So sollte etwa der Ton der Oberlippe abgedunkelt werden. Sie erreichen das am ehesten, wenn Sie, wie schon zuvor, schwungvoll von den Mundwinkeln zur Mitte arbeiten. Auf der rechten Seite sollte der dunkle Schattenton in den Ton der Unterlippe übergehen. Auf diese Weise wird die Trennungslinie zwischen Ober- und Unterlippe entschärft.

1

2

Übung: „Laurel“

Der Künstler Tom Hill zeigt Ihnen in unserer Übung, wie sich mit zarten Farblasuren die Plastizität eines Gesichts modellieren läßt.

1. Farbige Grundlage

Tom Hill beginnt mit einer umfassenden Bleistiftvorzeichnung. Die Flächen des Gesichts und des Halses werden mit klarem Wasser angefeuchtet. Auf diese feuchten Partien trägt er mit einem Flachpinsel Nr. 8 einen sehr hellen Farbton aus Kadmiumgelb zitron gemischt mit Krapplack dunkel auf, um den Grundton der Haut zu bestimmen.

Über den noch feuchten Farbauftrag gehen Sie mit einigen etwas dunkleren Tönen, Mischungen aus Kadmiumgelb zitron, Krapplack dunkel und Umbra natur, von der Nase aus über die Wangenpartie, die Schläfe und den Hals. Kleid und Kopftuch können Sie mit verdünntem Kobaltviolett dunkel andeuten.

Nachdem die Aufträge getrocknet sind, feuchten Sie den Hintergrund an und geben ihm mit Kadmiumgelb zitron seine Farbe. Sie können ihn naß-in-naß mit Hookersgrün, Siena gebrannt, Kobaltviolett und Ultramarin großflächig beleben.

2. Dunkle Partien einfügen

Mit einem Rundpinsel Nr. 4 legen Sie die Schatten auf dem Nasenflügel, unter dem Auge, an der Wange, am Ohr, am Hals und auf der Schulter an. Bereiten Sie dafür eine Mischung aus Kadmiumgelb zitron, Krapplack dunkel und Umbra natur vor. Mit einem dunkleren Ton aus Kobaltviolett, etwas Ultramarin und einem Spritzer Siena gebrannt lassen sich die Falten des Kopftuchs grob umreißen.

Für das Haar verwenden Sie am besten einen Rundpinsel Nr. 8 und Umbra natur. Die dunklen Haarsträhnen fügen Sie später mit einer Mischung aus Umbra natur, Ultramarin und Siena gebrannt ein. Die Iris erhält einen Farbton aus Kadmiumgelb zitron und Umbra natur.

3. Letzte Verfeinerungen

Mit zarten Lasuren aus Krapplack dunkel überarbeitet der Künstler Wange, Lippen und den Bereich unterhalb des inneren Augenwinkels. Mit Spuren dieser Farbe gibt er dem Gesicht Plastizität, indem er die Lidfalte, das Nasenloch und die Ohrmuschel betont. Die Wimpern, die Augenbraue und die Pupille gelingen mit Mischungen aus Umbra natur und Siena gebrannt.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt Aquarellpapier mittlerer Körnung, ca. 30 cm x 23 cm
- zwei Haarpinsel: einen Flachpinsel Nr. 8 und einen Rundpinsel Nr. 4
- eine Palette mit sieben Farben: Kadmiumgelb zitron, Krapplack dunkel, Umbra natur, Kobaltviolett dunkel, Hookersgrün, Siena gebrannt und Ultramarinblau.

„Laurel“ von Tom Hill, Aquarell, 30 cm x 23 cm. Das Portrait zeigt die Tochter des Künstlers aus einem Blickwinkel, der über die einfache Profilansicht hinaus auch das linke Auge erkennen läßt. Diese Ansicht ist interessanter und ausdrucksvoller als eine Darstellung im Profil.

3

Im Besitz des Künstlers

Kunst des Gleichgewichts

In seinen meisterlichen Stilleben reduziert Henri Matisse die Gegenstände auf einfache Formen und schafft mit ihnen einen äußerst ausgewogen durchkomponierten Bildaufbau.

Seine Gestaltungsabsichten drückte Henri Matisse (1869–1954) einmal so aus: „Was mir vorschwebt ist Gleichgewicht, Reinheit und Mäßigung, ohne beunruhigende und ablenkende Gegenständlichkeit – kurz, etwas, worin man wie in einem bequemen Sessel ausruhen kann."

In dem Stilleben „Geranie" hat der Maler sein Motiv in eine Reihe einfacher, beinahe abstrakter Formen aufgeschlüsselt, die sich durch intensive Farben und kräftige Umrisse auszeichnen. Doch hinter der scheinbar einfachen Erscheinung spürt man das geniale Vermögen von Matisse, die Formen in einer vollkommen ausgewogenen Komposition zu kombinieren.

Da sich Matisse in diesem Gemälde auf einen zentralen Bildgegenstand beschränkt, mißt er dessen Anordnung im Bildfeld besondere Bedeutung bei. Die Geranie soll im Bildzentrum ruhen, ohne daß die Komposition langweilig wirkt.

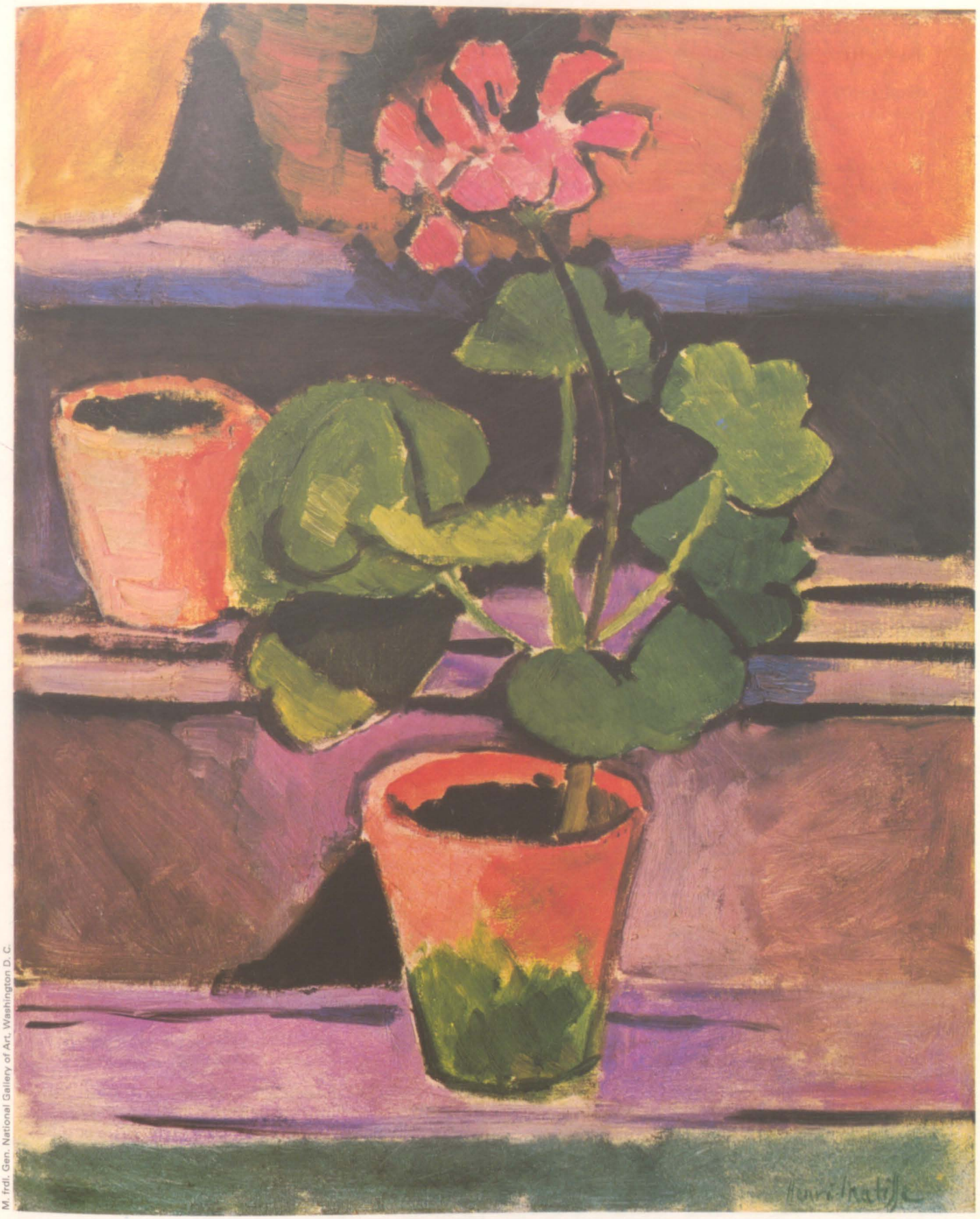
Dementsprechend erhalten die bewegten Formen der Blätter und der Blüte ihren ruhenden Gegenpol durch die waagerechten Regalbretter. Und obwohl der Topf der Geranie leicht aus der Bildmitte gerückt ist, zieht ihn der leere Blumentopf wieder optisch in die Mittelachse.

Formenspiel

Der Bildausschnitt macht deutlich, daß Matisse auch die starken Tonwertkontraste planvoll in die Komposition einsetzt. Er grenzt damit einzelne Formen ab und hebt wichtige Teile hervor. Die dunklen Tonwerte sind farblich kaum differenziert, sondern reißen als geometrische Muster die Farbgestaltung auf. Die beiden dunklen Dreiecke im oberen Bildteil korrespondieren dabei mit dem Schattendreieck unten. Alle drei Formen bilden ihrerseits ein Dreieck, dessen Zentrum in der Mitte des horizontalen dunklen Rechtecks liegt. Diese Konzentration auf die Bildmitte durchbricht Matisse geschickt mit der dynamischen Diagonalen, die zwischen den Blumentöpfen entsteht.

Das Gemälde wirkt durch die Betonung der Dunkelbereiche und der Konturlinien fast graphisch. Aber auch hier bringt Matisse sein malerisches Können virtuos zum Einsatz. Die harmonische Farbgebung löst sich bei genauer Betrachtung in ein farbreiches Spektrum kontrastierender Töne auf. Dem Grün stehen überall kalte Violett- und warme Rotbrauntöne gegenüber. Und durch den blauen Streifen erreicht Matisse, daß die rote Blüte noch leuchtender wirkt und sich so besser von ihr ähnlichen Rottönen absetzt.

„Geranie" von Henri Matisse, 1912, Öl auf Leinwand, 41 cm x 33 cm.



M. frdl. Gen. National Gallery of Art, Washington D. C.

Harte Schale, weicher Kern

Holzgefaßte Pastellstifte sind nicht nur das ideale Werkzeug für Detailarbeiten. Mit ihnen lassen sich durchaus eigenständige, frische Zeichnungen schaffen.

Pastellkreiden faszinieren vor allem durch ihre weiche Beschaffenheit und interessant strukturierte Farbaufträge. Es ist jedoch nicht jedermanns Sache, mit diesen etwas groben, kantigen Kreidestücken zu arbeiten. Holzgefaßte Pastellstifte stellen einen guten Kompromiß zwischen leichter Handhabbarkeit und verschmelzenden, pastellfarbenen Aufträgen dar.

Die goldene Mitte

Die zu einer Mine gepreßten und holzummantelten Pastellpigmente vereinen die Vorteile von Pastellkreiden und Buntstiften. Sie sind etwas härter als die herkömmlichen Pastellkreiden und ähneln in mancherlei Hinsicht Wachskreiden, die Sie vielleicht noch aus Ihrer Schulzeit kennen. Beide Medien haben nicht den leicht brüchigen Farbauftrag, der die gewöhnlichen Pastelle auszeichnet.

Die Pastellstifte haben den Vorteil, daß sie nicht schmieren, und man kann sie anspitzen wie Buntstifte. Allerdings bieten sie nur sehr eingeschränkt die Möglichkeit, durch In- und Übereinandermalen verschiedene Farbschattierungen entstehen zu lassen, denn ihre Pigmente decken stark. Sie werden in vielen Tönen angeboten und eignen sich für fast jeden Malgrund.

Kreuz und quer

Wenn Sie mit Pastellstiften Farbmischungen anlegen wollen, ist die Schraffur die beste Methode. Setzen Sie feine Striche in mehreren Lagen nebeneinander, bis Sie den gewünschten Farbton erreichen. Um das Papier nicht mit Pigmenten zu übersättigen, drücken Sie nur leicht auf. Damit die Strichführung nicht langweilig wirkt, können Sie auch mit der Kreuzschraffur arbeiten und auf diese Weise überaus feine Farbnetze spinnen.

Die Stifthaltung hat entscheidenen Einfluß auf die Wirkung von Linien und Strichen. Je mehr Sie ins Detail gehen wollen, desto näher zur Spitze sollten Sie den Stift fassen. Die Präzision geht allerdings bei dieser Stifthaltung ein wenig auf Kosten des Schwungs.

Tip

AUF DIE SPITZE GETRIEBEN

Für feine Zeichenarbeit braucht man scharf zugespitzte Stifte. Zum Anspitzen eignet sich ein scharfes Messer weitaus besser als ein Bleistiftanspitzer, weil es den individuellen Zuschnitt der Mine erlaubt. Eine keilförmig zugeschnittene Mine kann Abwechslung in Ihre Linienarbeit bringen.
Wenn Sie mit ganz feinen Spitzen arbeiten möchten, schleifen Sie sich die Mine am besten mit etwas Schmirgelpapier zurecht.

GRASSTRUKTUR MIT PASTELLSTIFTEN

Mit der stumpfen Spitze eines hellgrünen Stiftes tragen Sie die erste Strichlage auf. Halten Sie den Stift weit von der Spitze entfernt, um locker und mit wenig Druck aus dem Handgelenk arbeiten zu können. Überziehen Sie die gesamte Fläche mit raschen Strichen.

Legen Sie über den hellgrünen Farbton eine weitere Strichlage mit einem dunkleren Grün. Die Struktur der Rasenfläche wirkt am glaubhaftesten, wenn Sie mit nicht zu feiner Spitze arbeiten und Ihren Strich in der Richtung den einzelnen Halmen folgen lassen.

Indem Sie die Strichdichte variieren, mit kurzen, dichten Strichen Entfernung andeuten und mit einer lockeren Skribbeltechnik im Vordergrund arbeiten, schaffen Sie nicht nur eine lebhaft texturierte Fläche, sondern bringen überdies Tiefe in Ihr kleines Rasenstück.

1

Übung: Junger Hund mit Ball

Ian Sidaway zeichnete seine Übung nach Photos und einigen schnellen Skizzen, weil er feststellen mußte, daß ein verspielter, quirliger junger Hund kaum ein Motiv ist, um in Ruhe eine Zeichnung zu entwicklen.

Um das wesentliche Moment der Bewegung in seiner Arbeit einzufangen, entschloß sich der Künstler zu einer ungewöhnlichen Bildkomposition. Der junge Hund mit dem Ball bleibt der einzige Blickfang auf der weiten Rasenfläche, damit ein Gefühl für Weite entstehen kann.

1. Die Vorzeichnung

Mit dem Bleistift umreißt der Künstler die Formen von Hund und Ball. Mit dem schwarzen Pastellstift können Sie die dunkelsten Schattenpartien in gleichmäßiger Schraffur ausführen.

2. Das Fell

Schwarz gewinnt an Tiefe und Ausdruck, wenn man es mit anderen Farbtönen anreichert. Bei Samt oder Seide läßt sich gut erkennen, daß eine glänzend schwarze Fläche stets in einer weiteren Farbe schillert. Dem Fell des Hundes können Sie zu einem blauschwarzen Glanz verhelfen, indem Sie die hellsten Bereiche mit hellblauen Schraffuren akzentuieren.

Um die Muskulatur unter dem Fell deutlich werden zu lassen, sollten Sie mit Ihren Strichen der Körperform des Hundes folgen.

3. Der Ball

Mit kräftigen Strichen in leuchtendem Rot formen Sie den Ball aus. Durch die Ellipsenform der weißen Punkte erhält er sein plastisches Aussehen.

2

3

4. Die Rasenfläche

Weil die Rasenfläche einen so großen Teil des Bildes beherrscht, sollte man darauf achten, sie nicht zu gleichmäßig zu gestalten. Wählen Sie zunächst einen hellgrünen Stift. Indem Sie die Strichrichtung dem Wuchs des Grases anpassen, können Sie mit groben, lockeren Strichen eine wirkungsvolle Struktur schaffen.

Mit einem dunkleren Grün läßt sich der Rasen zum Hintergrund hin zunehmend verdichten. Schraffieren Sie fein und dicht ohne großen Druck, so daß hier eine gleichmäßigere Farbfläche entsteht, die weniger stark texturiert als der Mittelgrund erscheint. Im Vordergrund können Sie mit diesem Ton in blockartig gesetzten Schraffuren einzelne Grasbüschel andeuten.

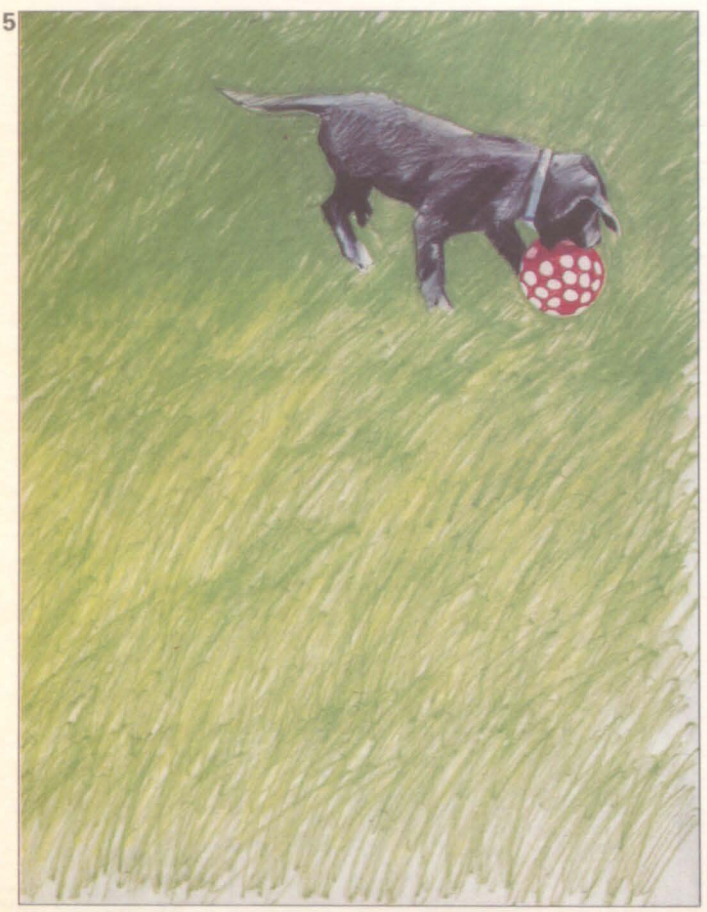
WAS SIE BRAUCHEN

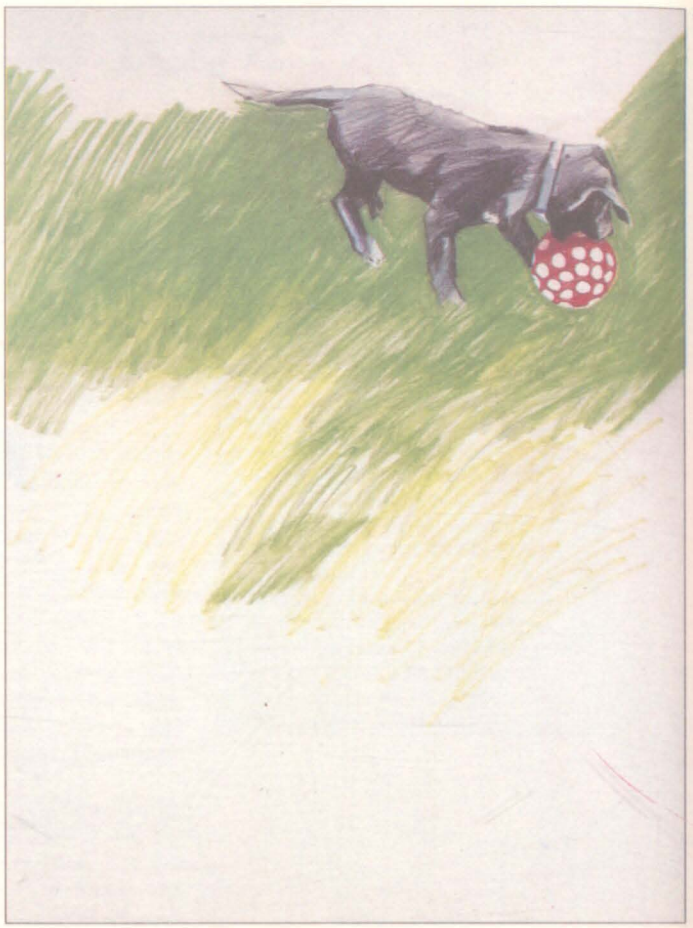
- Einen Bogen Zeichenkarton, ca. 25 cm x 30 cm
- einen HB-Bleistift, ein scharfes Messer und ein Schmirgelbrettchen mit Schleifpapier
- Pastellstifte in drei abgestuften Grüntönen, Schwarz, Hellblau und leuchtendem Rot.

5. Der Vordergrund

Um den Hund im oberen Bilddrittel räumlich zu vermitteln, sollten Sie dem Betrachter Entfernung suggerieren. Eine entsprechende Gestaltung des Vordergrunds kann die Bildtiefe erhöhen: Es empfiehlt sich, die Rasenfläche im Vordergrund besonders stark zu texturieren. Nahezu jeder einzelne Grashalm sollte hier zu erkennen sein. Indem Sie die Striche im Vordergrund wesentlich länger führen als im Hintergrund, machen Sie ihre Nähe zum Betrachter deutlich.

5





4

6. Der letzte Schliff

Oft ist man während der Arbeit so in Einzelheiten vertieft, daß man die Gesamtwirkung seines Bildes etwas aus dem Auge verliert. Um die Übersicht zu behalten, sollten Sie daher Ihre Zeichnung von Zeit zu Zeit aus größerem Abstand begutachten. Ein guter Trick ist es auch, das Bild vor den Spiegel zu halten: Durch die ungewohnte Sicht fallen Ihnen Unstimmigkeiten ins Auge, über die Sie sonst leicht hinwegsehen würden.

Vielleicht entdecken Sie dabei, wie Ian Sidaway, daß der Hund wegen der ihn nun umgebenden grünen Farbfläche etwas zu blaß erscheint. Intensivieren Sie in diesem Fall die dunklen und mittleren Grauwerte des Fells mit Schwarz. Lassen Sie jedoch die hellen Partien unverändert, damit der Glanz nicht verlorengeht.

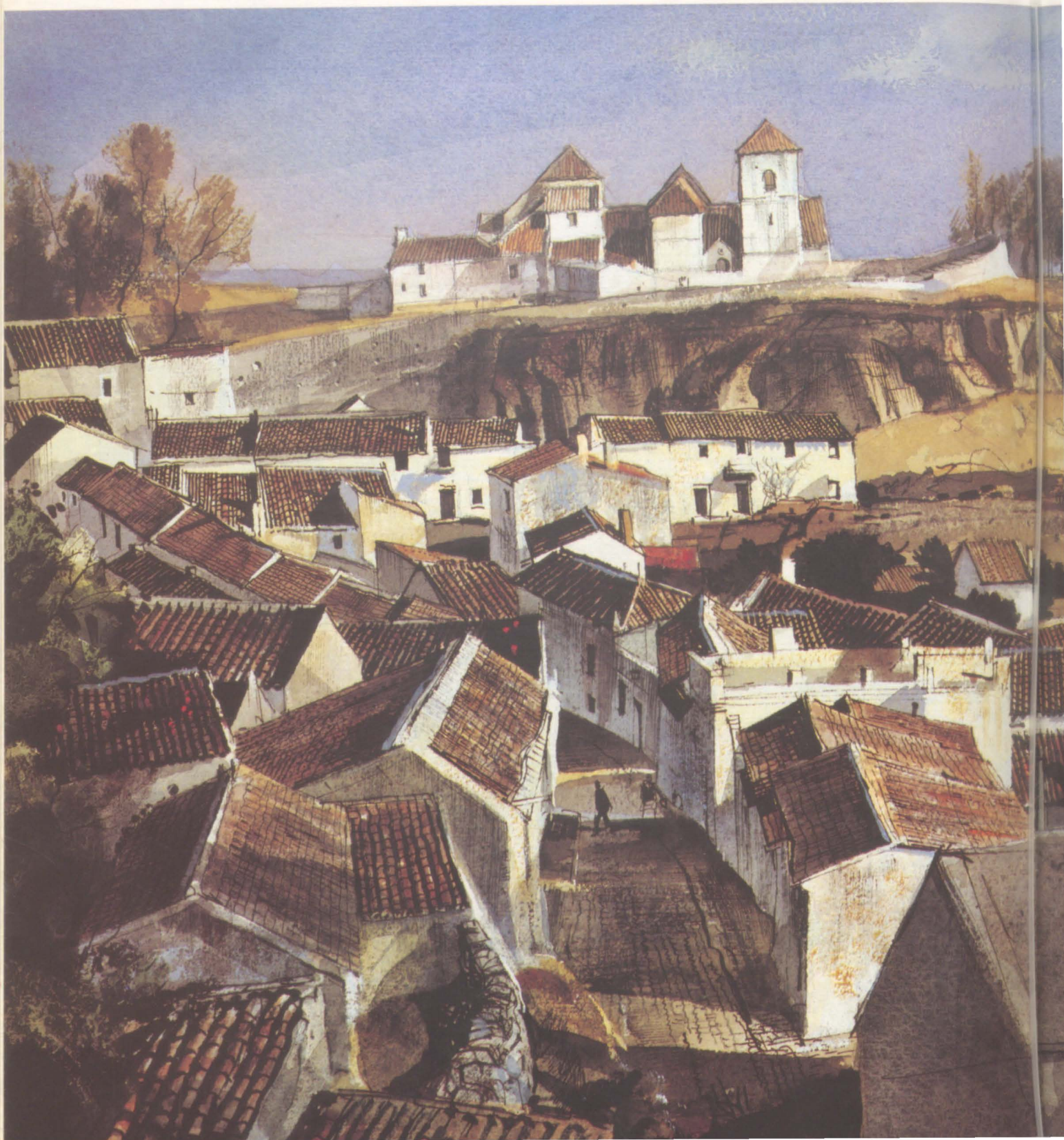
Den Schatten unter dem Hund deuten Sie mit dem dunkelsten Grün am treffendsten an. Das Tier erhält so eine festere Verbindung zu seiner Umgebung.

Durch eine umsichtige Komposition und gezielte Farbwahl bringt Ian Sidaway sein Motiv zur Wirkung. So findet das Grün des Rasens sein Gegengewicht im leuchtenden Rot des Balls. Die beiden Komplementärfarben kräftigen sich gegenseitig und sorgen, trotz der Auswahl nur weniger Töne, für einen lebendigen Ausdruck in den Farben.

Rowland Hilder

„Meine Gemälde geben meine Art zu sehen wieder", erklärt Rowland Hilder. „Stoffe, die mich wirklich faszinieren, sind das Meer, das Marschland, der Himmel und weite, hügelige Landschaften."

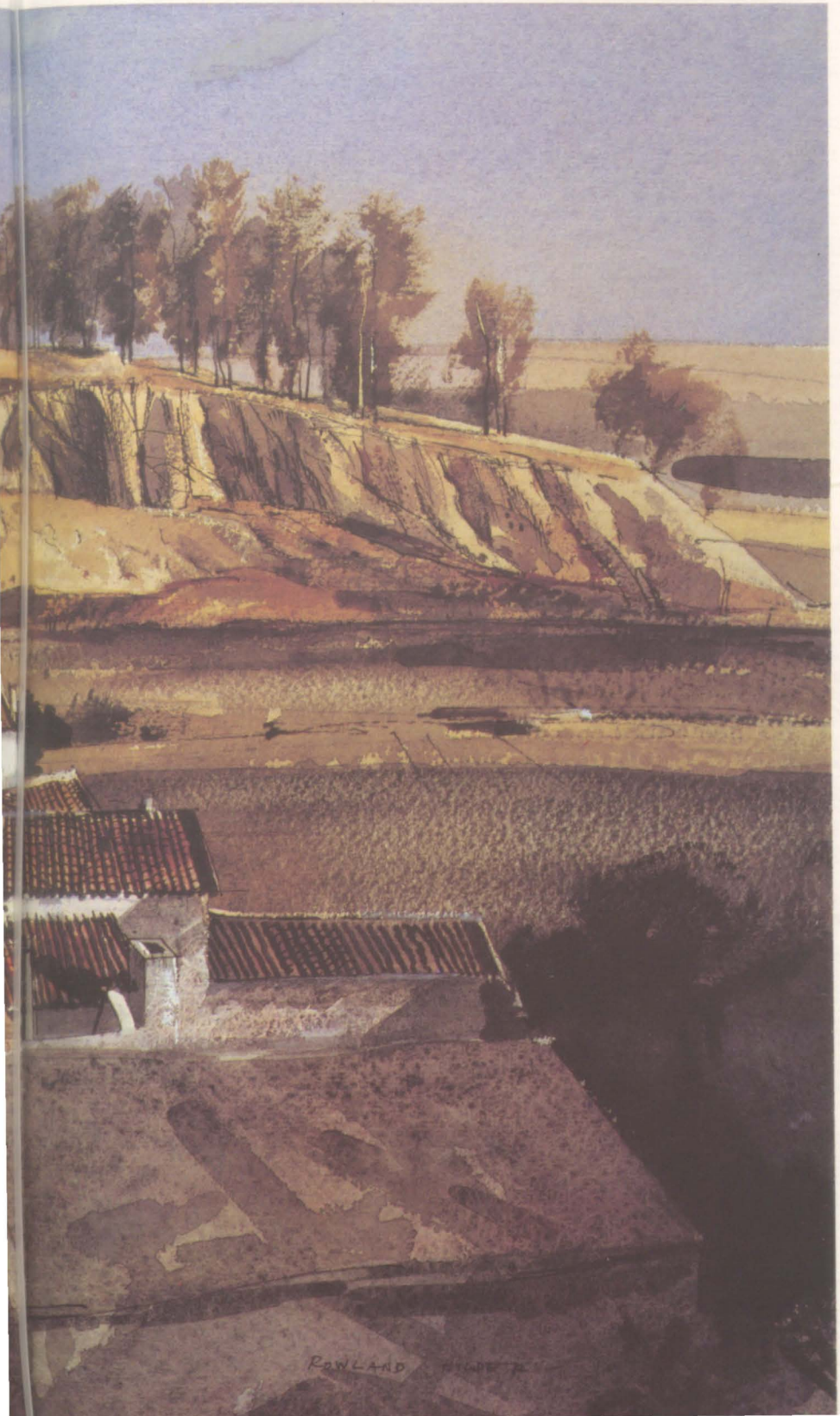
„Bevor ich ein Gemälde beginne, überlege ich mir immer gründlich, was mich eigentlich an einem Motiv interessiert. Erst dann entscheide ich, auf welche Teile der Szene ich im Bild Gewicht legen möchte. Anschließend versuche ich entweder im Kopf oder anhand lockerer Blei-



stiftskizzen festzulegen, wie ich mein Thema im einzelnen behandle. Zur Klärung stelle ich mir Fragen: Kommt es in erster Linie auf Farbe, Tonwerte, Formen oder Texturen an? Wieviel Himmel brauche ich, um die Atmosphäre richtig wiederzugeben? Soll das Bild in einer freien, lockeren Malweise ausgeführt werden oder in einer etwas strengeren Darstellung?

Indem ich mich zur Beantwortung dieser Fragen zwinge, gewinnen meine Bilder, denn guter Stil beruht meiner Meinung nach vor allem auf der Fähigkeit, eine klare, einfache, direkte Aussage zu machen. Ein gutes Aquarell entsteht nur dann, wenn man weiß, was man weglassen will, und nicht etwa aus dem Bestreben, möglichst viel in das Bild einzubeziehen.

Im Laufe der Jahre habe ich gelernt, präzise Aussagen zu treffen. Mir wurde klar, daß es besser ist, große leere Flächen einzubeziehen und mit einem Hauptelement zu verbinden, das wirklich gut gemalt ist, als sich in zahllose, wenig Einheit stiftende Details zu verlieren.



Charakter zeigen

In meinem Aquarell „Mijas, Spanien" wollte ich zweierlei darstellen: den architektonischen Charakter des Ortes und das klare, helle Licht dieser Gegend. Für das Dorf und die Landschaft wählte ich Ocker-, Umbra- und Sienatöne, für den Himmel Ultramarin und Lichter Ocker gebrannt.

Um die Aufmerksamkeit auf den zusammenhängenden Komplex der Dächer und Mauern zu lenken, verwendete ich schwarze Tusche für die Schatten zwischen den Dachziegeln, während die direkt von der Sonne beleuchteten weißen Mauern papierweiß blieben. Dieser extreme Helligkeitskontrast bringt das sperrige Formengewirr zur Geltung.

Bei einigen Mauern war ich etwas unschlüssig. Die Häuser in Spanien bekommen, wenn sie nicht regelmäßig frisch gestrichen werden, mit der Zeit ein ziemlich schäbiges Aussehen. Ich trug deshalb Lichter Ocker mit sehr trockenem Pinsel auf, um dieses Charakteristikum wiederzugeben. So erzielte ich Oberflächenstruktur und Körnigkeit, ohne daß die Hauswände dadurch zu dunkel erscheinen.

Um die trockenen, dürren Äcker wiederzugeben, nutzte ich die rauhe Oberfläche des Papiers. Ich rieb die getrocknete Farbfläche mit einem mäßig feuchten Marderhaarpinsel ab, so daß an den erhabenen Stellen das Papier wieder zum Vorschein kam. Ich beschloß, den Himmel einfach zu halten, um den auffälligen Helligkeits- und Farbkontrasten der Gebäude einen ruhenden Pol gegenüberzustellen. Zwei einsame, nur ganz sparsam angedeutete dunkle Figuren sind der einzige Hinweis darauf, daß der Ort bewohnt ist.

„Mijas, Spanien", Aquarell auf rauhem Papier, 38 cm x 56 cm.

Mein Bild „Pflügen im Herbst" strahlt eine angenehme Frische aus. Ich malte es im Atelier nach Skizzen. Bei diesem Bild kam es mir vor allem darauf an, die Bewegung der Wolken wiederzugeben. Eine rasche Malweise schien dem Himmel angemessen. Ich mußte zwischendurch nur immer wieder warten, bis der letzte Farbauftrag getrocknet war. Die Bewegung unterstützte ich durch kräftige Schatten in den Wolken und durch einige Vögel, die ich dicht über den Boden flattern ließ.

Um große Tiefe in die Landschaft zu bringen, verwendete ich für den Hintergrund hellere Farbtöne als für Mittel- und Vordergrund. Diese Farbperspektive ist eine einfache, aber sehr wirkungsvolle Technik zur Darstellung von Räumlichkeit.

Gleichgewicht der Farben

Große Teile des Bildes habe ich mit Lichter Ocker in einem warmen Farbton angelegt und später teilweise übermalt. Die Wirkung der warmen Farben wird durch die kühlen Grau- und Blautöne des Himmels ausgeglichen.

Büsche und Bäume tupfte ich mit trockenem Pinsel sehr locker auf. Mit einer Rasierklinge kratzte ich im Mittelgrund ein paar in der Sonne glänzende Blätter heraus. Dann beschloß ich, das Bild als fertig zu betrachten und es trocknen zu lassen.

Ringen um Erfolg

Nach dem, was ich erzählt habe, könnte man annehmen, daß ich mühelos und schnell arbeite. In Wirklichkeit muß ich jedoch bei den meisten meiner Bilder um den Erfolg ringen. Auch ich muß mich zwingen, von den Details abzusehen und mich irgendwann regelrecht durchringen, ein Bild als fertig zu betrachten. Wenn man nicht weiß, wann man aufhören muß, kann das Bild schließlich zu gekünstelt wirken, und die ursprünglich einfache Idee kann verdorben sein."

„Pflügen im Herbst", Aquarell, 28 cm x 38 cm. „Indem ich die Details meines Bildes sehr gezielt setzte und sie vor allem auf den Mittelgrund konzentrierte, gelang es mir, die Tiefenwirkung der Komposition wirkungsvoll zu steigern. Auf diese Weise gewinnt auch der Himmel, auf den es mir besonders ankam, an Aussagekraft und bildet mit der Landschaft eine Einheit."

Mit flüssigem Strich

Wenn Sie Tusche mit dem Pinsel verarbeiten, können Sie den Pinsel als Zeichen- und Malwerkzeug zugleich benutzen. Kombinieren Sie Linien und Tonflächen!

Tusche ist eine farbige Flüssigkeit mit sehr feinverteilten Pigmenten. Mit ihr können Sie ebenso leicht und fließend arbeiten, wie mit Aquarellfarben. Sie ermöglicht feinste lasierende Linien und gestattet breite Variationen im Tonwert. Helle Lichter bewältigen sie mit Tusche genauso sicher wie dunkle Kontraste.

Auf einen Streich

Wenn Sie mit Pinsel und Tusche arbeiten, haben Sie den großen Vorteil, daß Sie ganz nach Belieben von der Linie zur Tonfläche überwechseln können, ohne sich immer wieder auf ein anderes Werkzeug einstellen zu müssen. Halten Sie die Umrißlinien ziemlich hell, damit sich die Tonflächen mit ihnen zu einem stimmigen Gesamteindruck verbinden können. Überdies sichern Sie sich so genügend Spielraum, um Ihr Bild schrittweise überarbeiten zu können, ohne schon von den ersten Strichen in Ihrer Kreativität eingeengt zu sein.

Nuanciert verdünnen

Um sämtliche im Medium liegenden Möglichkeiten auszuschöpfen, sollten Sie sich vor Beginn der Arbeit Tusche mit unterschiedlichen Mengen Wasser verdünnen und auf einer Aquarellpalette zu einer Abfolge von Grautönen ordnen.

Einen betont lockeren, beinahe karikaturhaften Stil können Sie pflegen, wenn Sie direkt mit Pinsel und Tusche ohne Bleistiftvorzeichnung arbeiten. Es erfordert allerdings einige Geschicklichkeit, das Motiv auf Anhieb richtig ins Bild zu setzen. Eine leichte Skizze kann Ihnen fürs erste die Arbeit erleichtern.

Tip

FARBIG ODER NEUTRAL

Weil Tuschzeichnungen mit dem Pinsel schon von sich aus so viele Ausdrucksmöglichkeiten eröffnen, lohnt es sich durchaus, die Zeichnungen in nur einer Farbe auszuführen. Diese eine Farbe muß nicht schwarze Tusche sein. Eine der bunten Tuschen ist ebenso geeignet.
Obwohl auch die Farbtuschen ihren Reiz haben, entscheiden sich die meisten Künstler für Schwarz oder Sepia. Zum einen mag das am ungeheurem Tonwertreichtum dieser neutralen Farbtöne liegen. Zum anderen wird durch die Verwendung neutraler Tuschen ausgeschlossen, daß von vornherein die Stimmung des Bilds festgelegt wird. Blau könnte etwa ein Bild kühl und traurig machen; gut, wenn man den Farbausdruck mit dem Bild verbinden kann, schlecht, wenn vom Motiv Leben ausgehen soll.

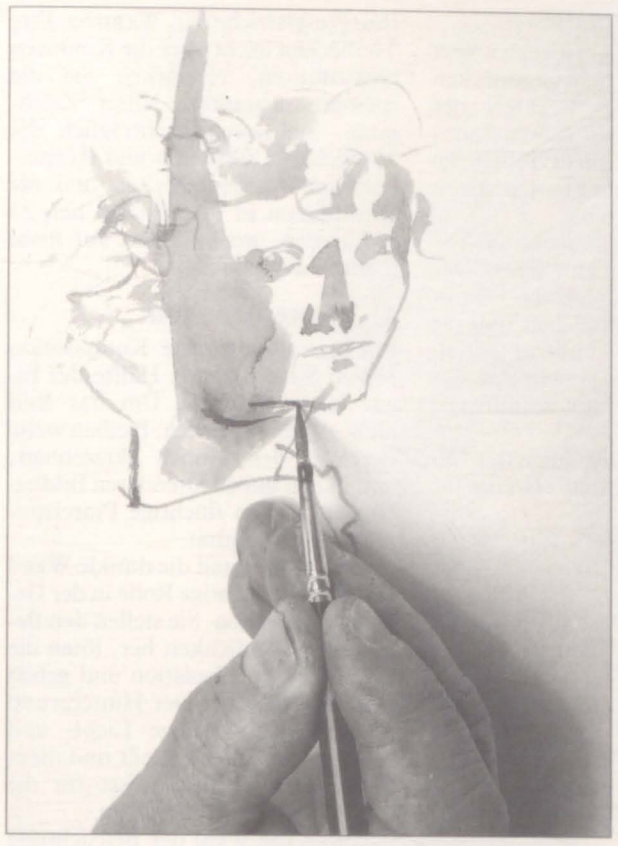
PINSELÜBUNG ZUR LOCKERUNG

Skizzieren Sie das Motiv locker mit einem Haarpinsel Nr.2, indem Sie Linie und Ton im Wechsel nebeneinander ausführen. Halten Sie die Linien hell, damit Sie es leicht haben, die Linienführung nachträglich zu korrigieren.

In einer monochromen Tuschezeichnung kommt den Tonwerten besondere Bedeutung zu. Achten Sie nicht nur auf Licht und Schatten – auch die Lokalfarben sollten entsprechend ihrer Helligkeit in unterschiedliche Grauwerte übersetzt werden.

Arbeiten Sie Ihre Skizze nicht zu genau aus, denn Tusche und Pinsel eignen sich kaum für Details. Es ist eine Kunst, im rechten Moment mit dem Zeichnen aufzuhören und durch geschickte Andeutungen Phantasie zu wecken.

1



Übung: Frau am Fenster

Da Tusche in einer Pinselzeichnung sehr weiche Konturen und Verläufe ermöglicht, ist sie für die Darstellung von Menschen besonders geeignet. Eher sachliche Motive, die gerade Linien und schlichte geometrische Formen aufweisen, bieten sich weniger an.

Die Frau am Fenster war für Stan Smith ein ausgezeichneter Anlaß, um in einer Pinselzeichnung starke Tonkontraste auszuprobieren. Das schräg durchs Fenster einfallende Licht sorgt für einen wirkungsvollen Gegensatz von Licht und Schatten.

1. Das Gesicht zuerst

Weil in der Darstellung einer Person dem Gesicht oft die größte Bedeutung zukommt, empfiehlt es sich, hier mit dem Zeichnen zu beginnen. Man hat so die Möglichkeit, frühzeitig einen Schwerpunkt zu schaffen, um den herum sich die Zeichnung organisieren kann.

Stan Smith deutet die Form des Kopfes in groben Strichen mit heller, verdünnter Tusche an. Die Gesichtszüge umschreibt er weniger mit Linien, sondern legt sie in Form von kleinen Flächen an. Auf diese Weise können Sie den Mund etwa allein durch die Schatten darstellen, die Oberlippe und Kinn werfen. Ähnlich sollten Sie die Nase durch die Darstellung des Schattens auf der Seite andeuten und die Augen durch die tiefen Töne zwischen Braue und Lid.

2

2. Der Körper

In raschen, hellen Linien aus verdünnter Tusche können Sie den Körper skizzieren. Indem Sie die Konturen zart halten, verhindern Sie, daß die Linien das Bild zu sehr beherrschen. Falls sie zu kräftig ausfallen, können Sie sie auch nachträglich noch mit einem sauberen Pinsel und klarem Wasser abschwächen und die härtesten Linien etwas abtupfen.

Blicken Sie mehr auf Ihr Motiv als aufs Papier. Ihr Bild wird lebhafter erscheinen, je lockerer Sie den Strich führen. Versuchen Sie gar nicht erst, Kleinigkeiten darzustellen. Fein ausgeführte Details würden dem Charakter der Zeichnung kaum entsprechen.

Den vom Fenster abgewandten Rücken können Sie in flächiger Malweise abgedunkelt beschreiben. Hier sorgt rasches Arbeiten dafür, daß die Tusche nicht fleckig auftrocknet. Um einen gleichmäßigen Farbauftrag zu erzielen, kann man ruhig kleine Ungenauigkeiten in den Begrenzungen der Flächen in Kauf nehmen.

WAS SIE BRAUCHEN
- Einen Bogen Aquarellkarton, etwa 40 cm x 35 cm
- schwarze, wasserlösliche Tusche
- einen Haarpinsel Nr. 2
- eine Aquarellpalette
- Wasser zum Verdünnen.

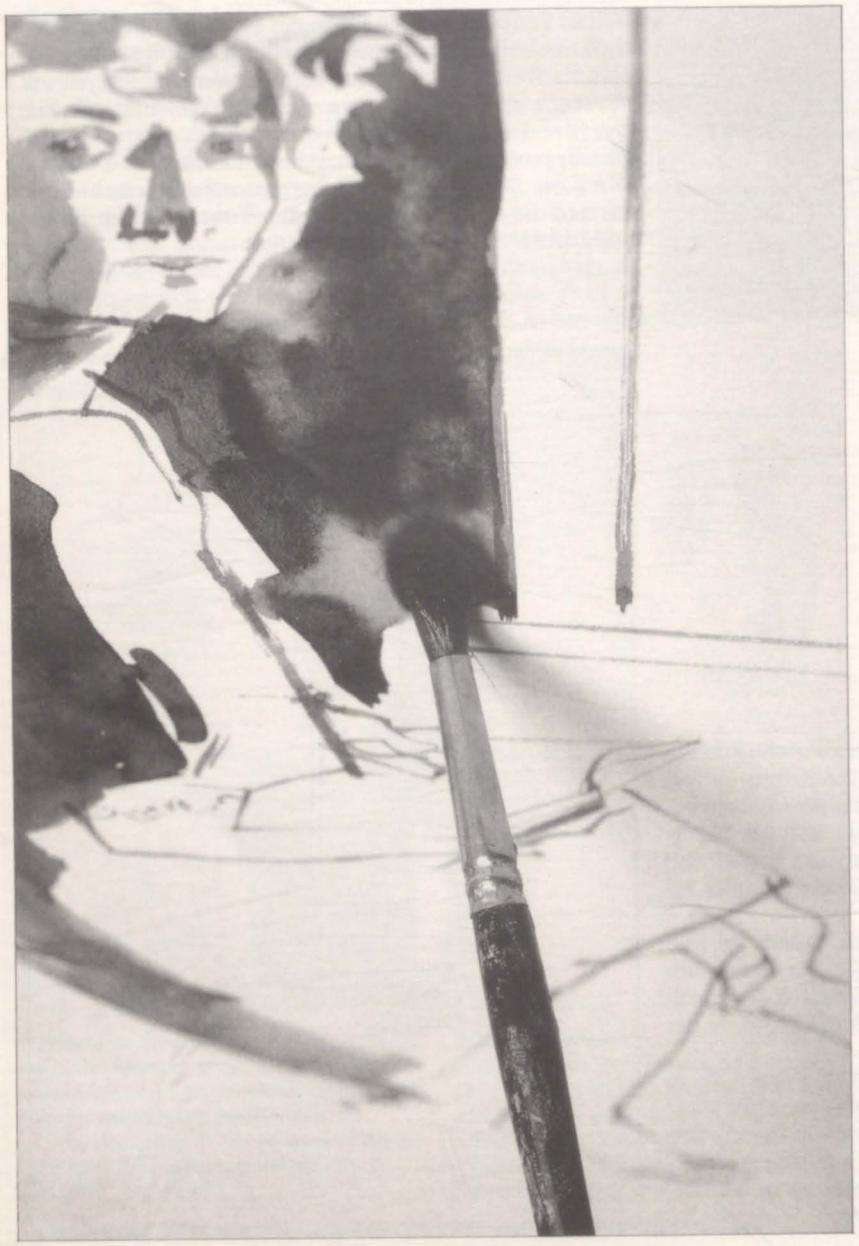
3. Der Hintergrund

Die Wand neben dem Fenster liegt im Schatten. Sie bildet einen starken Kontrast zum hellen Rechteck des Fensters. Damit man spüren kann, daß das Licht hier einfällt, sollten Sie die Partie neben dem Fenster besonders dunkel ausführen.

Für diese Fläche braucht die Tusche kaum verdünnt zu werden. Der dunkle Ton sollte bis an die Konturen der Frau heranreichen und sie eher überlagern, als unvermittelt einen weißen Streifen zwischen der Kontur und der Hintergrundfläche freizulassen.

Die präzisen Umrißlinien der Gestalt stellen keine absolute Grenze für Ihre Pinselstriche dar. Wenn Sie Ihre Tonflächen leicht über die Konturen hinausführen, verstärken Sie die spontane Anmutung Ihrer Zeichnung. Sie haben nachträglich die Möglichkeit, Gesichts- und Körperkonturen zu überarbeiten und die Umrißlinien in den Partien neu zu bestimmen, wo es Ihnen auf klare Konturen ankommt.

3



4. Letzte Arbeiten

Für eine abgerundete Komposition sollten Sie die untere Hälfte der Figur leicht abtönen. Um das Bild nicht zu überzeichnen, bleiben weite Bereiche des Motivs skizzenhaft, und in den unbedeutenderen Bildbereichen zeugen flüchtige Pinselspuren von Spontanität.

Das Fenster und die dunkle Wand spielen eine wichtige Rolle in der Gesamtkomposition. Sie stellen den Bezug zur Räumlichkeit her, lösen die Figur aus ihrer Isolation und geben ihr dadurch Halt. Der Hintergrund wird in rechtwinklige Licht- und Schattenflächen aufgeteilt und dient so als dramatische Kulisse für die weichen Konturen der Frau.

Durch die Wahl der Beleuchtung erscheinen die nur skizzenhaft dargestellten Bereiche logisch vermittelt. Der Betrachter hat den Eindruck von gleißender Helligkeit, die es unmöglich macht, Einzelheiten des Buches zu erkennen. Ebenso tragen die tiefen Schatten dazu bei, die Aufmerksamkeit auf die wesentlichen Partien des Bildes zu lenken, und es kommt eine wirkungsvolle Gegenüberstellung von hellen und dunklen Flächen zustande.

Tip

DER RICHTIGE PINSEL

Wenn Sie mit Tusche arbeiten wollen, benötigen Sie nur einen einzigen Pinsel – den allerdings sollten Sie sorgfältig auswählen. Wenn Sie sich für einen hochwertigen Aquarellpinsel entscheiden, erhalten Sie ein äußerst flexibles Werkzeug, mit dem Sie sowohl gleichmäßige Flächen als auch feinste Linien anlegen können. Wenn man es versteht, skizzenhaft zu arbeiten, ist die große Elastizität des Pinsels von Bedeutung. Sie hilft, Pinselstriche zu variieren.

4

Für stille Genießer

Ölfarben sind das ideale Medium, um in Stilleben funkelndes Glas, samtenen Stoff, glänzende Früchte und zarte Blüten ausdrucksvoll gegenüberzustellen.

Die Möglichkeiten, Gegenstände für Stilleben zu finden, sind schier unerschöpflich. Früchte und Blumen gehören seit Jahrhunderten zum Standardrepertoir der großen Meister. Sie brauchen sich jedoch nicht auf diese zeitlosen Formen zu konzentrieren. Wenn Sie kunsthandwerkliche Gegenstände in Ihre Arrangements aufnehmen, etwa Vasen oder Geschirr von modernem Design in den Mittelpunkt des Interesses rükken, schaffen Sie Bilder von beeindruckender Modernität, ohne sich in der Malweise auf allzu viele Experimente einlassen zu müssen. Oder Sie wählen Gegenstände, die gerade für Sie von Bedeutung sind, an die Erlebnisse geknüpft sind; dann macht das Malen gleich noch einmal soviel Freude.

Wie Sie sich auch entscheiden wollen: Einige Hinweise können Ihnen dabei helfen, mit Ihrem Stilleben Faszination und Ausdruckskraft zu erzielen.

Gute Kombinationen

☐ Indem Sie unterschiedlich große Gegenstände zu einem Stilleben arrangieren, können Sie das Interesse am Bild enorm steigern.

☐ Wählen Sie verschiedene Gegenstände aus hartem und weichem Material oder mit glatten und rauhen Oberflächen, und setzen Sie Grobes gegen Feingeschliffenes.

☐ Halten Sie warme und kalte Farbtöne im Gleichgewicht.

☐ Achten Sie auf den Formcharakter der Gegenstände. Klare, streng geometrische Formen können ebenso darstellenswert sein wie filigrane Formen.

BLICKWINKEL

Wenn Sie ein Stilleben arrangieren, überlegen Sie genau, aus welchem Blickwinkel Sie es malen wollen, da er die Anordnung der Gegenstände bestimmen sollte.

Üblich ist eine Blickrichtung schräg von oben, weil durch sie ein Gefühl für räumliche Tiefe entsteht. Indem Sie die Ebenen des Vorder- und Mittelgrunds mit Gegenständen besetzen, können Sie diese Wirkung verstärken. Besonders spannend erscheint der Aufbau, wenn ein Bildelement die Ebenen verbindet, indem es vom Vordergrund in den Hintergrund führt.

„Tisch mit gemusterten Stoffen und Ruths Zuckertopf" von Iona Fromboluti, Öl auf Leinwand, 102 cm x 147 cm. Der Schlüssel zum Erfolg dieses Bildes liegt in der Anordnung der Stoffe und der Ausgewogenheit warmer und kalter Farben.

Die Studie von Jarvis Wilcox zeigt eine klassische, symmetrische Komposition. Links und rechts außen befinden sich zwei gleich helle Bereiche, und der tiefe Schatten links neben der Orange lenkt den Blick des Betrachters zur Mitte des Bildes.

☐ Verbinden Sie den Aufbau der Beleuchtung mit dem Arrangement des Stillebens so, daß größere Schattenflächen durch lichte Akzente belebt werden.

☐ Damit Vorder- und Hintergrund nicht zu weit auseinanderliegen, bauen Sie die Elemente Ihres Bildes am besten vor einer Wand auf.

Neue Einfälle

All diese Ratschläge können Ihnen auch dann eine gute Hilfe sein, wenn Sie nach neuen Ideen für ein Stillleben suchen. Oft gelingt es, gerade in alltäglichen Dingen außergewöhnliche Motive zu entdecken, und häufig werden Sie feststellen, daß Sie einen Gegenstand aus Ihrer Wohnung künstlerisch aufwerten können, indem Sie einen anderen, möglicherweise aus einer ganz anderen Ecke Ihres Hauses, ins Bild aufnehmen. Je mehr Sie Ihren Blick für lohnende Motive schärfen, desto häufiger werden Sie feststellen, daß oftmals nur ein Detail verändert zu werden braucht oder das Licht geschickt gesetzt werden muß, um etwa aus der unaufgeräumten Werkbank des Bastlers mit ihren an Formen und Materialien reichen Werkzeugen ein sehenswertes, spannendes Motiv entstehen zu lassen.

Denken Sie auch daran, daß ein gutes Bild seine Zeit erfordert, und arrangieren Sie Ihr Stilleben dort, wo es eine Weile aufgebaut bleiben kann, ohne im Weg zu stehen. Ihre Staffelei findet einen guten Stand, wenn Sie von Ihrem Sitzplatz vor ihr den Blick nur etwas zur Seite wenden müssen, um Ihr Motiv voll im Blick zu haben.

Maltechnik

Stilleben sind das geeignete Thema, um in der alla prima-Technik zu malen, bei der man auf Untermalungen und Lasuren weitgehend verzichtet. Sie arbeiten alle Elemente des Bildes schrittweise heraus und erleben ein sehr direktes Malen, bei dem Ihr Gemälde geradezu organisch wächst.

Damit weiche Ränder und feine Farbabstufungen entstehen können, arbeiten Sie am zweckmäßigsten von Hell nach Dunkel. Nehmen Sie sich Zeit, um die Farbwirkung zu beurteilen. Auch wenn zwei Gegenstände Ihrer Komposition im Ton nicht ganz übereinstimmen, kann es zur Harmonisierung sinnvoll sein, für sie dieselbe Farbe zu verwenden.

Tip

HANDLUNG EINBAUEN

Stilleben ziehen mehr Blicke auf sich, wenn man auf ihnen Handlungen erkennen kann. Zerteilte Früchte, zerbrochenes Geschirr oder verstreute Blütenblätter sind ebenso wie ein umgestürztes Gefäß, dessen Inhalt sich über den Tisch ergießt, gute Mittel, um die Aufmerksamkeit des Betrachters zu fesseln.

1

2

3

Übung: Birne und Weintrauben

Ganz gleich, welche Ideen Sie in Ihrem Stilleben verwirklichen wollen: Methodisches Vorgehen bringt Sie auf den Weg zum Erfolg. Gehen Sie von einem klaren Bildaufbau aus, dann können Sie die Hauptelemente locker auf die Leinwand skizzieren und später noch Veränderungen vornehmen.

1. Die Komposition

David A. Leffel geht es in seiner Komposition darum, durch die Anordnung der Früchte Gefühl für Bewegung und räumliche Distanz zu erwecken. Indem Sie Ihre Gegenstände auf einer Diagonalen arrangieren, erreichen Sie diese Ziele sicher. Mit einer Lösung Umbra gebrannt mit viel Terpentin können Sie die Früchte als einfache Licht- und Schattenflächen skizzieren.

2. Farbgestaltung

Ein kleiner Borstenpinsel ist das geeignete Werkzeug, um die Trauben zu malen. Einen angemessenen Farbton finden Sie, indem Sie Elfenbeinschwarz mit einem Malmittel verdünnen.

Eine gute Grundlage für den Hintergrund schaffen Sie, wenn sie Umbra gebrannt ebenso dünn wie in der Skizze auftragen. Für die helleren Bereiche empfehlen sich Mischungen aus Lichter Ocker, Ultramarin und Weiß.

Die Birne können Sie gleich von Anfang an plastisch herausarbeiten, indem Sie Lichter Ocker mit etwas Weiß für die helleren Partien und mit etwas Ultramarin für die dunkleren Bereiche anmischen.

Um die Spannung im Gemälde zu verstärken, fügt der Künstler auch oberhalb und unterhalb der Diagonalen mit einzelnen Trauben einige Aufmerksamkeitspunkte ins Bild.

3. Helle Partien

Die Beleuchtung ist gezielt auf die hellen Früchte im Zentrum gerichtet. Durch Überarbeitung der hellen Partien können Sie die Lichtverhältnisse verdeutlichen.

Auch die Birne sollte noch etwas aufgehellt werden. Mit Mischungen aus Neapelgelb, Ultramarin und Weiß können Sie sie weiter ausmodellieren.

4. Ausarbeitung

Die Schatten unter den Früchten können Sie mit einer Spur kühlen Blaus anreichern, damit sie überzeugend wirken. Indem Sie weitere Spitzlichter setzen, können Sie die Form der Trauben präzisieren.

Wenn Sie die Töne am Bildrand vertiefen, ziehen Sie die Aufmerksamkeit noch stärker ins Zentrum der Komposition. Experimentieren Sie mit Ihren Farbmischungen: Es lassen sich ganz weiche Übergänge von den Schattenbereichen ins lichte Zentrum erzielen.

Die Fruchtstiele können Sie mit Licht- und Schattenpartien modellieren. Ein sorgfältig ausgeformtes Spitzlicht auf der Birne kann die Aufgabe übernehmen, den Blick des Betrachters auf die Trauben überzuleiten. Ihr Gemälde ist fertig, wenn Sie mit seinem Gesamteindruck zufrieden sind.

Mit Methode

Die Arbeitsweise, die Sie in der Übung von David A. Leffel kennengelernt haben, können Sie für jedes Ihrer Stilleben nutzen, unabhängig davon, welche Gegenstände Sie sich zum Motiv wählen. Indem Sie die Formen zunächst breit und ohne Details anlegen, entwickeln Sie von Anfang an ein gutes Gefühl für die Proportionen des Bildes und die Verteilung von Licht und Schatten.

Wenn Sie sich den Details zuwenden, nehmen Sie das Mischen nur so genau, daß Ihre experimentellen Möglichkeiten nicht eingeschränkt werden. Achten Sie vor allem auf das Zusammenwirken der Farben auf der Leinwand und weniger darauf, einzelne Gegenstände in der Farbe wirklichkeitsgetreu zu treffen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Eine grundierte Leinwand oder Malpappe, ca. 28 cm x 36 cm
- eine Auswahl kleiner und mittlerer Borstenpinsel sowie ein oder zwei runde Marderhaarpinsel
- Umbra gebrannt, Elfenbeinschwarz, Weiß, Lichter Ocker, Ultramarin, Neapelgelb und Kobaltblau.

4

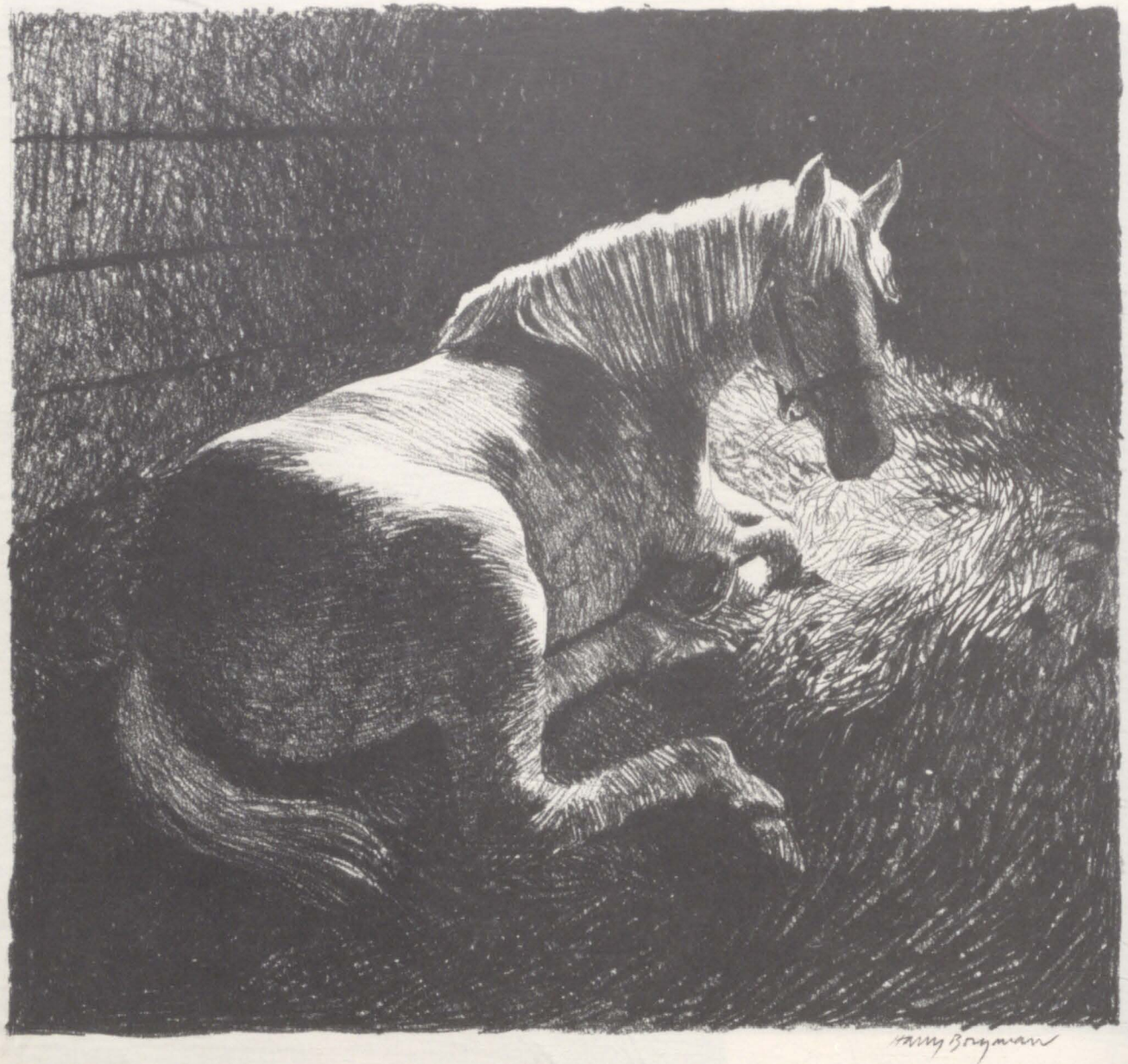
Sparsame Beleuchtung

Nicht immer ist helles Licht und eine gleichmäßige Beleuchtung die beste Idee für ein Bild. Nutzen Sie Ihre Skizzen, um Lichtwirkungen zu erproben.

Dem Licht kommt in einem Motiv die wichtige Aufgabe zu, die Körperlichkeit der einzelnen Gegenstände zu verdeutlichen. Je nachdem, wie Sie das Licht setzen, modellieren Licht- und Schattenpartien Wölbungen und Höhlungen mehr oder weniger deutlich. Besonders bei der Darstellung von Menschen und Tieren lohnt es sich, mit der Beleuchtung zu experimentieren, um dem Bild zu Ausdruck zu verhelfen.

Harry Borgman wählte für sein Motiv die sparsame Beleuchtung einer Stallaterne. Dadurch ergibt sich eine dramatische Schattenwirkung mit wenigen Lichtern. Einzelne Muskelpartien lassen sich gut durch die Strichrichtung beim Zeichnen hervorheben.

„Der Schimmel", Kohlestudie von Harry Borgman, 36 cm x 33 cm. In seiner Studie gelang es dem Künstler, die Lichtverhältnisse so zu nutzen, daß sie die Aufgabe der zeichnerischen Modellierung unterstützen.



Passepartout 2: Passende Kartons

Wenn Sie sich entschieden haben, Ihr Bild mit einem Passepartout einzurahmen, steht Ihnen ein reichhaltiges Angebot unterschiedlicher Kartons zur Verfügung.

Welcher Farbton eignet sich für das Passepartout?

Passepartoutkartons werden in vielen Farbtönen angeboten, von denen Weiß und die meisten Pastelltöne die gebräuchlichsten sind. Für welche Farbe man sich entscheidet, ist in erster Linie eine Frage des persönlichen Geschmacks. Sie sollten jedoch bedenken, daß kräftige Farbtöne die zarte Farbigkeit etwa eines Aquarells erdrücken können. Sie passen am besten zu sehr farbfrohen oder kontrastreichen Bildern. In den meisten Fällen jedoch eignen sich helle und neutrale Farben. Im Zweifelsfall harmoniert ein zarter Cremeton mit nahezu jedem Bild.
Um den passenden Farbton zu bestimmen, können Sie ihr Bild auf verschiedenfarbige Tonpapiere legen. Ein Block mit den gebräuchlichsten Farbtönen ist hierfür sehr hilfreich und zudem günstiger als der Fehlkauf eines teureren Kartons.

Welche Oberfläche sollte der Karton haben?

Die meisten Passepartoutkartons haben eine glatte oder leichtangerauhte Oberfläche; es gibt aber auch einige mit einer Leinenprägung oder einer feingerippten Struktur. Kartons mit Oberflächentextur eignen sich für großformatige Zeichnungen, während sie von kleineren Bildern zu sehr ablenken. Um das Wechselspiel von Farbauftrag und Papierstruktur voll zur Geltung zu bringen, sollte ein Aquarell auf gekörntem Papier nur mit einem glatten Passepartout eingerahmt werden.

Wie dick sollte der Karton sein?

Passepartoutkartons bestehen aus mehreren Schichten und können in der Dicke stark variieren. Gerade für großformatige Arbeiten eignet sich ein dickes Passepartout; aber auch ungewöhnliche Formate, beispielsweise ein sehr längliches Bild, können durch die Kartondicke betont werden. Besonders reizvoll ist dabei die schräge Schnittkante. Sie entsteht, wenn man beim Schneiden des Bildfensters das Papiermesser schräg statt gerade ansetzt.

Passepartoutkartons sind in einer großen Auswahl an Farben, Oberflächen und Dicken erhältlich. Aber die Kartons unterscheiden sich auch in der Qualität. Sie sollten sich deshalb eingehend in einem Fachhandel umsehen.

Welche Qualitätsunterschiede gibt es bei den Passepartoutkartons?

Holzhaltige Kartons sind sehr preisgünstig, sie vergilben aber meist schon innerhalb weniger Monate.

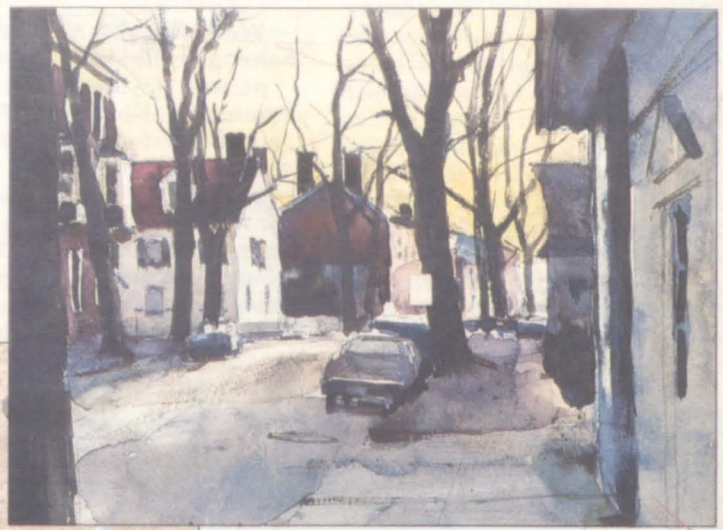
Hochwertige Museums-Kartons sind säurefrei und werden aus Baumwoll- oder Leinenlumpen hergestellt. Sie gelten als die besten aber auch teuersten Passepartoutkartons.
Galerie-Kartons sind aus speziell aufbereiteter Zellulose hergestellt, was sie weitgehend lichtbeständig macht.

Welche Kartons sollte man als Untergrund verwenden, wenn die Bildränder freistehen?

Da in diesem Fall das Bild an den Rändern nicht vom Passepartout abgedeckt wird, ist zwischen Bild und Umrahmung der Untergrund sichtbar. Er sollte die gleiche Oberfläche und Qualität wie der Passepartoutkarton haben. Seinen Farbton wählt man meist etwas dunkler als das Zeichenpapier, also bei weißem Papier cremefarben. Wenn Sie jedoch die Farbe des Untergrundes dem Farbton des Passepartouts anpassen, ergibt sich durch die Schnittkante eine doppelte Rahmung.

Vorschau auf Heft 48

Die eingeschränkte Farbigkeit einer Winterlandschaft erfordert den gezielten Einsatz farbiger Grautöne und differenzierter Tonwerte. In **SEHEN UND VERSTEHEN** erklären wir Ihnen anhand von Beispielen, wie Sie Ihre Winterbilder trotz einer begrenzten Farbpalette ausdrucksvoll gestalten können.



Welche Möglichkeiten die Kombination sehr unterschiedlicher Farbaufträge, etwa Gouache, Pastell oder Acryl, bieten, erfahren Sie in **MISCHTECHNIKEN**. Bäume spielen in Gemälden oft eine wichtige Rolle. Wie vielfältig die Darstellung von Bäumen sein kann, zeigen wir Ihnen in **ÖLMALEREI**.

Mit duftiger Leichtigkeit entsteht in der Übung in **AQUARELL** ein Strauß blühender Forsythien. Fettstifte, die häufig zum Beschriften glatter Flächen genutzt werden, als Zeichenstift zu verwenden, scheint ungewöhnlich. Anhand einer Übung erfahren Sie in **WACHSSTIFTE,** welche Tonwertdichte und Kontrastbreite dieses Medium möglich macht.
Wenn Sie dem Künstler Dennis Frost beim Arbeiten **IM ATELIER** über die Schulter schauen, gibt Ihnen sein Spickzettel an der Staffelei hilfreiche Tips für die Darstellung der wesentlichen Gesichtszüge in einem Charakterportrait.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Ein wöchentliches Sammelwerk

Heft 48

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 48

SEHEN UND VERSTEHEN	
Töne kalter Tage	1317
AQUARELL	
Laßt Blumen sprechen!	1320
Übung: Forsythien	1323
MISCHTECHNIKEN	
Medien-Cocktail	1326
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Rundum ein Meisterwerk	1330
WACHSSTIFTE	
Sattes Dunkel	1332
Übung: Über den Dächern	1334
IM ATELIER	
Dennis Frost	1338
ÖLMALEREI	
Eichen, Erlen, Eschen	1340
Maltechniken	1342
Bäume im Winter	1343

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte
Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner
Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 100 20, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

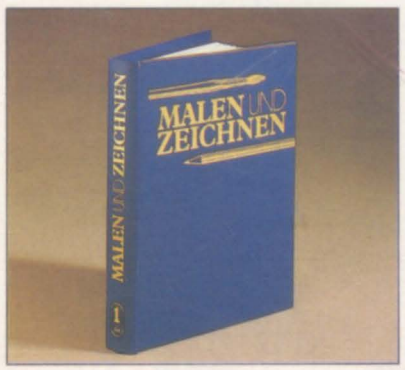
© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 100 20 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.
Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Holger Neuhaus (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Michael Forkert, Marita Persian, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1
Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Tel. 040/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 1323–1325 Charles Reid; 1317 John Blockley; 1318 (oben), 1320 Philip Jamison; 1319 Richard J. Boyle; 1321 M. Stephen Doherty, Sondra Freckelton; 1322 Olga Zaferatos; 1330, 1331 Hereward Lester Cooke; 1333 Arthur L. Guptill; 1334, 1335, 1336, 1337 Harry Borgman; 1338, 1339 Dennis Frost; 1340, 1343, 1344 S. Allyn Schaeffer; 1341 Foster Caddell; 1342 Emile Gruppé, Charles Movalli.

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Töne kalter Tage

Eine karge Winterlandschaft reizvoll zu gestalten, erfordert einen sensiblen Umgang mit farbigen Grautönen und differenzierten Tonwerten.

Neben Weiß herrschen in Winterlandschaften vielfältige Grautöne vor, die eine feine Abstimmung der Farben und Tonwertunterschiede notwendig machen. In unserer Winterpalette finden Sie die geeigneten Farben, die Sie jeweils untereinander mischen und mit Weiß aufhellen können. Bevor Sie jedoch Ihr Winterbild anlegen, sollten Sie in kleinen Farbskizzen ausprobieren, wie nuancenreich die farbigen Grautöne sein können.

Manchmal sind die Tonwerte im Winter gegenüber anderen Jahreszeiten extrem verschoben. Liegt kein Schnee, wirken beispielsweise Flüsse, Seen und das Meer gegenüber der dunkleren Landschaft fast weiß, weil sie den hellen Winterhimmel reflektieren.

Achten Sie bei Ihrem Motiv besonders auf die unterschiedlichen Farbtemperaturen einzelner Bildbereiche. An sonnigen Tagen erhalten die Farbtöne im Licht einen warmen Gelbschimmer, während die kalten

WINTER-PALETTE

„Erbusaig – Westküste Schottlands" von John Blockley, Aquarell, 38 cm x 56 cm. Die auf den ersten Blick einheitliche Farbigkeit erweist sich bei genauer Betrachtung als äußerst nuancenreich. Der Künstler lockert den Himmel durch den hellen Bereich am Horizont geschickt auf.

Sammlung Edward J. Cotter

Schattenzonen einen starken Kontrast hierzu bilden. Bei bedecktem Himmel gleichen sich die Farbtemperaturen der Licht- und Schattenpartien einander an.

Um eine monotone Farbwirkung zu beleben, sollten Sie in Ihrem Motiv nach möglichen Farbakzenten suchen – z. B. einige übriggebliebene leuchtende Herbstblätter.

Da ein bedeckter Winterhimmel fast weiß oder einheitlich grau wirkt und kaum interessante Wolkengebilde aufweist, sollten Sie ruhig kleinste Tonwertunterschiede deutlich hervorheben. Eine andere Möglichkeit, dem Himmel Leben zu verleihen, liegt darin, durch warme Gelb- und Rottöne den Eindruck eines Abendhimmels zu erzeugen.

„Miner und Church" von Philip Jamison, Aquarell, 22 cm x 30 cm. Der gelbe Himmel und die warmen Rot- und Violettöne verleihen der kargen Straßenszene eine angenehme und freundliche Stimmung.

WINTER-PERSPEKTIVE

Das Licht, das normalerweise den Objekten Plastizität verleiht, ist im Winter, besonders an nebeligen Tagen, sehr gebrochen. Alle Gegenstände erscheinen dann flacher, so daß Vorder-, Mittel- und Hintergrund den Eindruck hintereinanderstehender kulissenartiger Tonwertflächen vermitteln. Wie reizvoll diese Erscheinung wirken kann, zeigt die Skizze von Ferdinand Petrie. Er baut vier Tonwertlagen auf: der Himmel bleibt als weißes Papier stehen, der Hügel im Hintergrund erhält ein leichtes Grau, und die Baumreihen sind in eine hellgraue im Mittelgrund und eine dunkelgraue im Vordergrund unterschieden.
Aber seien Sie auf der Hut: Gerade an klaren Wintertagen kann der Mittelgrund merklich dunkler als der Vordergrund erscheinen. Versuchen Sie in diesem Fall, Ihrem Bild mit Hilfe der Größenabstufungen von sich wiederholenden Bildelementen und einer deutlich erkennbaren Fluchtperspektive räumliche Tiefe zu verleihen.

M. frdl. Gen. Chincinnatti Art Museum

„Old Holley House, Co Cob" von John Twachtman, Öl auf Leinwand, 64 cm x 64 cm. Durch sorgfältige Darstellung der Licht- und Schattenbereiche hat der Künstler der häufig sehr flachen Erscheinung eines Schneemotivs Räumlichkeit verliehen. Dabei setzt er die Schatten nicht kontrastreich ab, sondern unterstreicht mit den zarten Tonwertunterschieden die diesige Stimmung des Wintertages. Die Schneeflächen sind hauptsächlich durch leichte Blau-, Violett- und Grautöne wiedergegeben.

Laßt Blumen sprechen!

Aquarellfarben machen es einem Künstler leicht, die faszinierende Schönheit eines Blumenarrangements zu erfassen und sie in ein Gemälde umzusetzen.

Hauchdünne Lasuren und transparent leuchtende Farben lassen zarte Blumen und die zerbrechliche Schönheit der filigranen Blütenformen wundervoll zur Geltung kommen. Sollte Ihnen ein Blumenstrauß allein im Bild noch nicht interessant genug erscheinen, probieren Sie unterschiedliche Arrangements aus: Umgeben Sie das Hauptmotiv mit Gegenständen, einem Krug etwa oder Büchern. Ein Brief mit einer Blume kann ein stimmungsvolles Motiv abgeben, und eine Tischplatte mit einer ungewöhnlichen Maserung kann Ihre Komposition stimmungsvoll abrunden.

Ganz gleich, in welche Umgebung Sie Ihren Blumenstrauß stellen wollen – stets sollte sie Ihr Hauptmotiv unterstützen. Nicht immer ist es zu schaffen, all den prächtigen Ausdruck einer Blüte in der Blume selbst herauszuarbeiten. Meist erscheint sie auf dem Papier nicht mehr so lebendig wie in der Natur. Wenn Sie nun die Komposition mit anderen Bildelementen ergänzen, können sich diese kontrastreich gegen die Blumen absetzen – oder sie harmonisch ergänzen. In beiden Fällen kommen dadurch Ihre Blumendarstellungen erst richtig zur Geltung.

Gegensätze anstreben

Wie man die Texturen von Blumen und kunsthandwerklichen Objekten als wirkungsvolle Gegensätze in Kompositionen spielen läßt, zeigt die Künstlerin Sondra Freckelton in ihrem Aquarell „Mohnblumen und Spitzendeckchen". Sie unterstützt das Blumenarrangement, das sie mit

Tip

RAUM ZUM ATMEN

Bei gelungenen Aquarellen hat das Motiv viel Platz zum „Atmen". Überladen Sie Ihr Bild also nicht. Vermeiden Sie große bunte Gegenstände im Hintergrund, und legen Sie stets einige Partien mit ruhigen, stillen Farbtönen an.

„Mohnblumen und Spitzendeckchen" von Sondra Freckelton, Aquarell, 97 cm x 76 cm. Durch unterschiedliche Pinselführung betont die Künstlerin die Gegensätze zwischen den Texturen der Blumen und der übrigen Elemente des Stillebens.

„Die Teekanne aus Zinn" von Philip Jamison, Aquarell, 20 cm x 31 cm. Die dunklen Töne der Teekanne und der Flasche steigern die Leuchtkraft der Blumenblüten.

In Privatbesitz. Photo: Nancy Lloyd

Sammlung John. L. Hall

lebhaften Rot- und Brauntönen malt, durch den zart angedeuteten Hintergrund und die weiße Spitzendecke. In der Form sind die Spitzen den Blüten ähnlich – nicht aber in der Textur. Eine Verbindung zwischen den beiden Bildelementen stellt die Vase her, in der die Künstlerin die Farben der Blumen wieder aufgreift.

Bevor Sie sich also auf eine Bildkomposition festlegen, sollten Sie mit gegensätzlichen Formen oder Texturen spielen. Dazu eignen sich etwa all die kleinen Schätze, die man im Laufe einiger Jahre gesammelt hat: Muscheln, ein kleines Stück Treibholz, kleine Figürchen oder hübsche Steine. Unter allen diesen Dingen finden Sie bestimmt etwas, um Ihren Blumenstrauß wirkungsvoll in Szene zu setzen.

Ganz anders ging Robert Treloar in seinem Bild „Weiße Kraniche und Orchideen" vor. Er behandelt alle Gegenstände des Arrangements betont gleichrangig: die gerundeten Formen, die harmonisch aufeinander abgestimmten Farben, und selbst in der Pinselführung sind von Bildelement zu Bildelement so gut wie keine Unterschiede oder Wechsel sichtbar.

Rhythmen finden

So deutet er die Details auf dem Tuch ebenso wie die Adern der Orchideenblätter mit kontrollierten naß-auf-trocken aufgetragenen Pinselstrichen an. Sein Aquarell wird von einem Rhythmus strukturiert: Die Orchideen perlen wie ein Wasserfall herab, das Tuch wogt und wallt, das Kleidchen der Figurine ist vom Winde aufgebläht, und die Kraniche gleiten durch die Lüfte. Eine leichte, fließende Bewegung beherrscht das Bild. Die Blumen sind nur Teil eines übergreifenden Arrangements, bei dem jedes Element das andere ergänzt, um der Komposition Geschlossenheit zu geben.

IDEEN FÜR DIE KOMPOSITION

Drei kleine Regeln können Ihnen bei Blumenstilleben Sicherheit geben: Malen Sie jedes Kompositionselement des Bildes genauso sorgfältig wie die Blumen selbst.

Bringen Sie jedes Bildelement so ins Arrangement ein, daß man den Eindruck hat, es gehöre selbstverständlich an diesen Platz.

Stellen Sie die verschiedenen Gegenstände nicht einfach wie in einem Verkaufsregal nebeneinander in eine Reihe.

„Weiße Kraniche mit Orchideen" von Robert Treloar, Aquarell auf glattem Aquarellkarton, 45 cm x 58 cm. Der Künstler erweckt die Orchideen zum Leben, indem er ihre Farben und geschwungenen Formen im Bild vielfach wiederholt.

Übung: Forsythien

Um Ihnen Kompositionsanregungen zu geben, arrangierte Charles Reid für unsere Übung einen Strauß Forsythien mit den unterschiedlichsten Haushaltsutensilien. An die Wand im Hintergrund heftete er Postkarten, die die leuchtenden Farben und grazilen Formen der Forsythienblüten noch stärker hervortreten lassen.

1. Die hellsten Tonflächen

Skizzieren Sie die Forsythien und die Gegenstände auf dem Tisch in groben Zügen. Die Blüten sind das leuchtendste Element des Bildes. Da Sie für ihren klaren, chromgelben Farbton ganz sauberes Malwasser benötigen, sollten Sie sie zuerst malen. Solange die Farbe noch feucht ist, können Sie die Stiele mit Siena natur so einfügen, daß dieser Farbton mit den gelben Blüten verläuft.

1

2

2. Die Blätter

Während der Farbauftrag der Blüten trocknet, können Sie auf der Palette Preußischblau und Chromgelb als Mischung für die Blätter vorbereiten. Der grüne Ton sollte nicht zu kräftig ausfallen, da er im Bild zwischen den hellgelben Blüten durch den Kontrast tiefer erscheint.

Für die Vase verwendet Charles Reid eine sehr blasse, wäßrige Lösung aus Krapplack dunkel, Chromgelb und Kobaltblau. Einzelne Glanzlichter entstehen, indem Sie hier und da mit einem kleinen Schwamm etwas Farbe fortnehmen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt feines Aquarellpapier (290 g), 41 cm x 33 cm
- Chromgelb, Siena natur, Preußischblau, Krapplack dunkel, Kobaltblau, Ultramarinblau und Siena gebrannt
- einen kleinen Schwamm
- einen Rundpinsel Nr. 8.

3. Die kleinen Dinge

Der Künstler wendet sich nun den Gegenständen auf dem Tisch zu. Für die beiden größeren Gefäße verwendet er die gleichen Mischungen wie für die Vase (Krapplack dunkel, Kobaltblau und Chromgelb); beim Marmeladenglas rechts außen läßt er in seiner Mischung das Gelb dominieren. So können Sie Harmonie und doch Abwechslung in der Farbkomposition schaffen.

Während diese Partie trocknet, können Sie weitere Blätter einfügen. Indem Sie sie fein abgestuft in der Helligkeit variieren, bringen Sie Tiefe in das Blumenarrangement. Sobald die beiden Gefäße trocken sind, können Sie das kleine Pillenfläschchen mit Siena gebrannt und Krapplack ins Bild bringen.

Die Tischoberfläche gestalten Sie abwechslungsreich, indem Sie an einigen Stellen stark verdünntes Kobaltblau naß-in-naß ungleichmäßig auftragen. Fügen Sie hier und da etwas Krapplack hinzu, um mit etwas Violett die Textur zu beleben.

3

4

4. Weitere „Extras“

Die Farben des Feuerzeugs mischen Sie auf dem Papier: Beginnen Sie im oberen Teil mit Preußischblau, und fügen Sie Chromgelb hinzu, während Sie nach rechts unten arbeiten.

Mit Kobaltblau und verdünntem Krapplack dunkel geschaffene Akzente im Hintergrund gehören zu den farblichen Höhepunkten der Komposition. Malen Sie vorsichtig um die Blüten herum.

5. Letzte Feinheiten

Noch wirkt das Bild etwas unausgewogen. Charles Reid verstärkt daher die Farbtöne der Blumenvase und fügt links noch ein kleines dunkles Tintenfaß mit einer kräftigen Mischung aus Siena gebrannt und Ultramarin ein. Mit einem weiteren Forsythienzweig können Sie das Aquarell ausbalancieren.

Zur Verdichtung des Bildes können Sie auf Tisch und Wand eine sehr wäßrige Lösung aus Ultramarin und Krapplack auftragen. Lassen Sie kleine weiße Zwischenräume frei, um Lichter zu setzen.

5

Medien-Cocktail

Die Kombination verschiedener Medien und Techniken bietet Ihnen ein Experimentierfeld, auf dem Ihre künstlerische Phantasie neue Nahrung erhält.

Unvoreingenommene Kombinationsversuche bereichern Ihre Ausdrucksmöglichkeiten, weil die unterschiedliche Anmutung der verschiedenen Medien in ihnen voll ausgeschöpft werden kann. Zusätzlich können Sie durch solche Experimente auf bisher unentdeckte Techniken mit den Mal- und Zeichenmedien stoßen.

Angemessene Mittel

Auch bei völlig freiem Vorgehen sind ein paar Grundregeln zu beherzigen. Zuallererst gilt, daß die gewählte Medienzusammenstellung dem Motiv angemessen sein sollte. Leichte Aquarell- oder Gouachelasuren und feine Linien mit farbigen Tuschen eignen sich beispielsweise hervorragend für botanische Motive. Hingegen wird ein Blumenstillleben in der Kombination von Acryl mit Pastellkreiden eher merkwürdig aussehen.

Wichtig ist auch die Frage, was Sie mit Ihrer Medienmischung erreichen wollen: zusätzliche Spannung durch Kontraste, Texturenvielfalt oder Farbdifferenzierung – oder alles zusammen.

Präzise Details lassen sich gut mit farbiger Tusche oder Scribtol auf Lasuren von Aquarell- und Gouachefarben setzen. Auch mit Blei-, Kohle-, Buntstiften und Pastellkreiden können Sie auf diesen Untergründen arbeiten, die sich mit den ebenfalls naß vermalbaren Acrylfarben kombinieren lassen.

Ein Ölfarbengrund nimmt wie eine Acrylfläche keine Tuschen an; auch Buntstifte haften schlecht auf diesen Untergründen. Mit fetthalti-

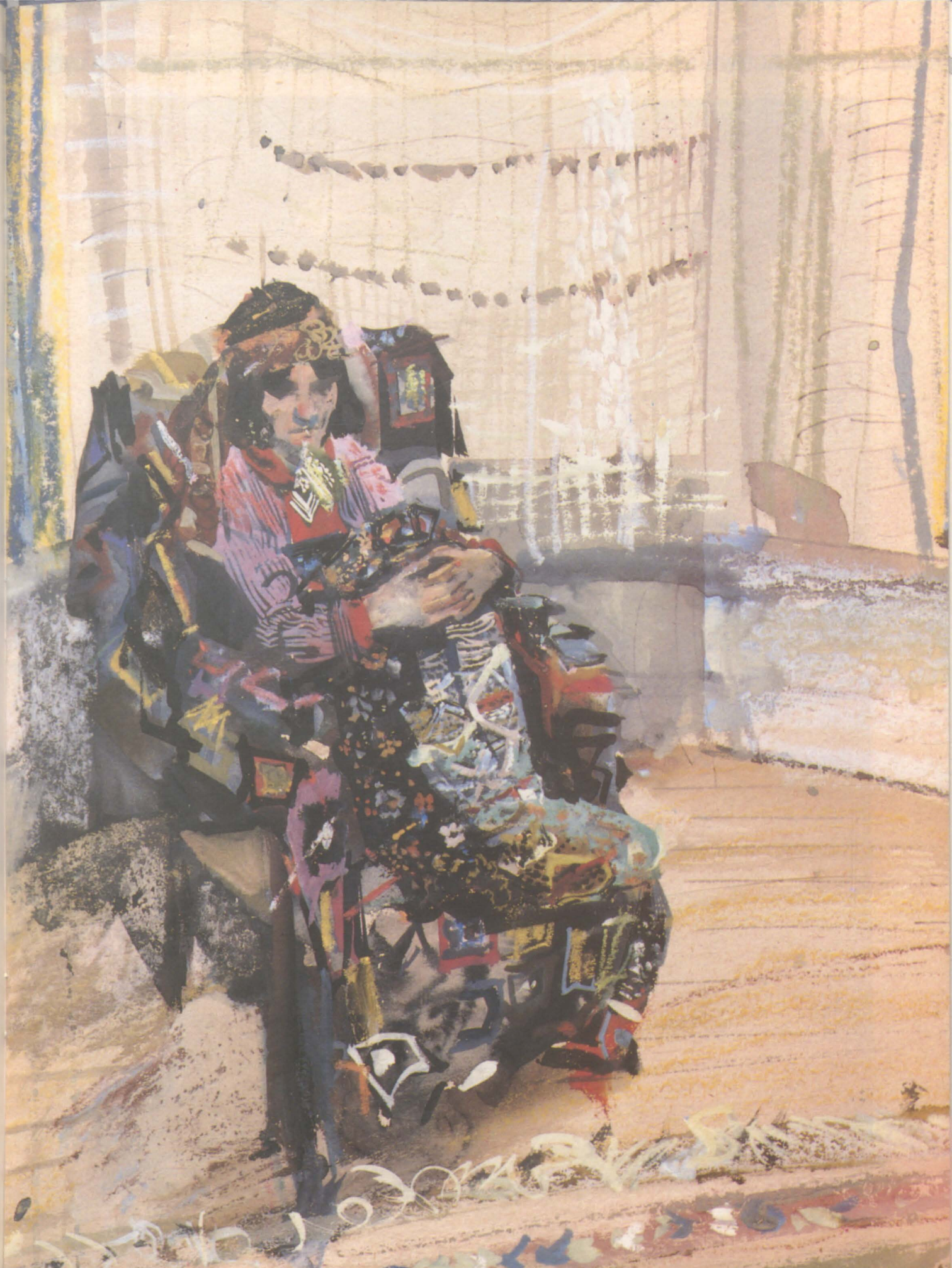
Tip

SPEZIELLE FARBEN

Einen Farbauftrag besonderer Art können Sie erzielen, wenn Sie Ihre Farben selbst herstellen. Interessante feine Erden, Blütenstaub, Strandsand oder andere pulverisierte Stoffe lassen sich mit einem Leimbindemittel zu ungewöhnlichen, individuellen Farben vermengen. Einige moderne Künstler haben diese Art Farben in ihren Werken eingesetzt. Wagen auch Sie dieses Experiment.

Eine lebhafte, flirrende Wirkung hat die „Momentaufnahme" von Stan Smith. Stuhl und Figur hat der Künstler zuerst auf Tonpapier in dunkler Gouache herausgearbeitet, um Helligkeiten und Akzente mit Aquarell und Pastell aufzusetzen.

Sally Michel begann ihr Katzenportrait mit zarten Aquarellverläufen. Nach dem Trocknen setzte sie die Struktur des Katzenfells und Details mit Federstrichen über die Farben.



gen Kreiden kann man jedoch wirkungsvolle Akzente auf Acryl- und Ölfarben setzen.

Wasserlösliche Buntstifte eignen sich für Linienzeichnungen, etwa Gräser oder Blumen in einer Landschaft, auf einer Aquarell- oder Gouacheuntermalung. Fällt der Kontrast von Linien und Farbfläche zu stark aus, können Sie die Stiftpigmente mit einem feuchten Pinsel vermalen. Mit diesen Farbstiften lassen sich auch hervorragend farbige Details in die noch feuchte Untermalung setzen, da sie leicht im Untergrund verschwimmen.

Linienkontraste

Machen Sie sich den unterschiedlichen Liniencharakter der verschiedenen Medien zunutze: Eine sehr kräftige Konturlinie entsteht, wenn Sie Chinatusche mit dem Pinsel auftragen; für präzise Akzente eignen sich Feder-, Filzschreiber- oder Bleistiftstriche. Bei einer zarten, schwungvollen Linienführung – besonders bei der Darstellung von Figuren – empfehlen sich Gouache- und Aquarellfarben, für verspielte Linien bieten sich Pastellkreiden an.

Für diese Komposition wählte Stan Smith Tempera-, Aquarell- und Gouachefarben. Die interessante collageartige Wirkung entstand durch das Abdecken der Steinformation mit Papierausschnitten. Die Maskierung blieb solange auf dem Bild, bis das Rot im Hintergrund mit dem matten Glanz der Temperafarbe und Himmel sowie Vordergrund durch Aquarellasuren angelegt waren. Dann stupfte Smith die Steinstruktur mit mehreren Lagen Gouachefarbe in die ausgesparten Blöcke.

Auch Tonflächen können von der Kombination mehrerer Medien profitieren. Denken Sie beispielsweise an den reizvollen Kontrast einer Tonwertanlage durch eine brüchige Kohleschraffur auf einer zartfarbigen Tuschlasur.

Variation der Techniken

Die spielerische Kombination verschiedener Mal- und Zeichentechniken verstärkt die Ausdruckskraft des Medien-Cocktails. Es kann sehr aufregend wirken, die Farbe anstatt mit dem Pinsel mit einem Lappen, zusammengeknülltem Papier oder

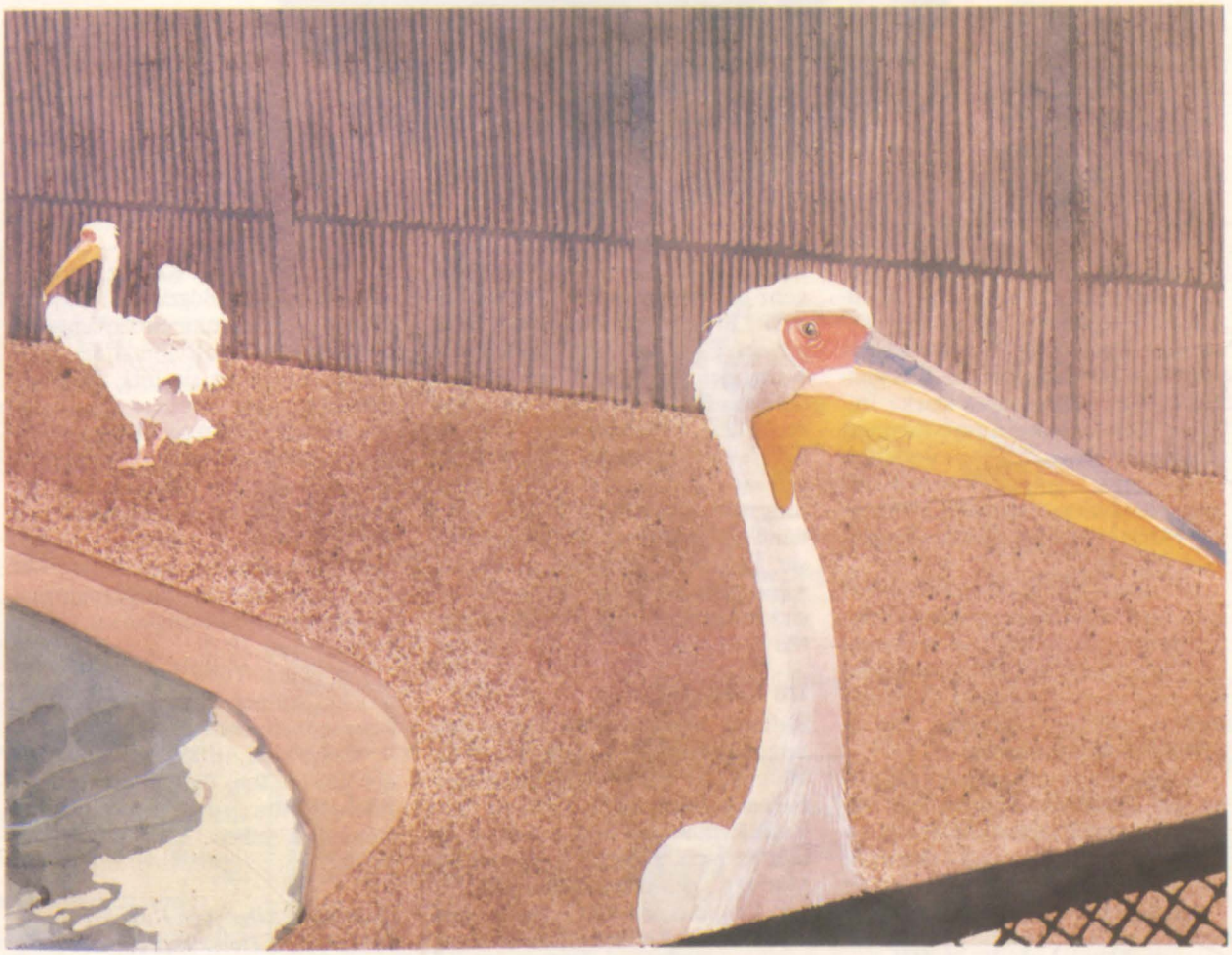
einer Zahnbürste aufzutragen. Experimentieren Sie auch mit den Zeichenmedien: Statt der herkömmlichen Stifte können Sie Graphit- und Kohlestaub verwenden. Maskiereffekte kann man erreichen, wenn man vor der Aquarellbemalung Bereiche auf dem Papier mit Wachsstiften anlegt: Die Aquarellpigmente können auf der Wachsoberfläche nicht haften.

Neue Verfahrensweisen

Auch vertraute Verfahrensweisen lassen sich gut abwandeln. So können Sie etwa anstatt der sonst üblichen Abdeckflüssigkeit zum Maskieren Papierschablonen zuschneiden. Der Charakter der Ränder und Übergänge wird sich dadurch deutlich verändern.

Durch verschiedene Zusätze lassen sich die Farben selbst in ihrer Konsistenz und Anmutung stark variieren. So können Sie den Acryl- und Ölfarben Marmorstaub oder Strukturpaste als Verdickungsmittel beimengen. Für Aquarellfarben ist eine wäßrige Lösung des Gummiarabikums erhältlich. Dieses Bindemittel der Aquarell- und Gouachefarben verleiht den Aquarellen als weiterer Zusatz eine etwas größere Farbintensität und einen feinen Glanz. Außerdem kann beispielsweise das Motiv einer aufgewühlten See auf eine ungewöhnliche Art gestaltet werden, indem Sie über eine blaue Aquarellasur eine schaumig aufgeschlagene Mischung aus Deckweiß und Gummiarabikum auftragen. Die platzenden Luftblasen hinterlassen Flecken und Spritzer, die auf originelle Weise Gischt und Brandung schäumender Wogen wiedergeben.

Der körnige Boden in der Tierstudie von Ian Sidaway entstand, indem der Künstler Salz auf die feuchte Aquarellfarbe streute. Die beiden Vögel setzte er mit Deckweiß in das fertige Gehege und gestaltete sie dann farbig weiter aus.



Rundum ein Meisterwerk

Das Gemälde Raffaels offenbart das vollendete Können der Renaissancemaler, Bildaufbau und Format in einen harmonischen Gleichklang zu bringen.

Raffael (1483–1520) lebte zu einer Zeit, in der ein Maler fast ausschließlich auf kirchliche Aufträge angewiesen war. Der Künstler, selbst ein tief religiöser Mensch, gab der Kirchenmalerei der Renaissance starke Impulse. Durch seine Ausgestaltungsarbeiten in Kirchen war er gewohnt, seine Motive harmonisch in zum Teil ungewöhnliche Bildfelder, etwa einer Fläche unter einem Rundbogen, einzubinden.

In seinem Werk „Madonna Alba" entschied sich Raffael wahrscheinlich deswegen für ein Tondo (Rundbild), weil der Kreis als Symbol Frieden und in sich ruhende Geschlossenheit ausdrückt und somit dem religiösen Gehalt entspricht.

In genialer Weise paßt der Künstler das Bildmotiv dem Format an. Die Schemaskizze macht Raffaels absichtsvollen Bildaufbau deutlich: Die Dreiergruppe ist in klassischer Pyramidenform angeordnet. Das Jesuskind bildet dabei die Pyramidenkante zwischen Maria und dem Jungen, der Johannes den Täufer darstellt. In den Mittelpunkt des Kreises setzt Raffael ganz bewußt den Nabel der Maria; er wird zum „Nabel" des Bildes. In der für diese Zeit typischen menschlichen Darstellungsweise biblischer Figuren erscheint die Madonnna eher als anbetungswürdiger, sinnlicher Muttertyp denn als jungfräuliche Heilige. Dieser Eindruck verstärkt sich noch, wenn man weiß, daß Maria die Gesichtszüge einer von Raffael verehrten Frau trägt.

Im Einklang

Raffaels meisterhafter Bildaufbau zeigt sich besonders darin, wie er die Haltung der Madonna in spannungsvollen harmonischen Einklang zum Rundformat des Bildes bringt. Er läßt sie nicht aufrecht sitzen wie die Maria in den Madonnadarstellungen von Leonardo da Vinci, der starken Einfluß auf Raffaels Malerei hatte, sondern stellt ihren Körper in einem weit gespannten Bogen dar. Obwohl diese Körperhaltung unbequem ist – versuchen Sie ruhig einmal, sie nachzustellen – wirkt sie hier durchaus natürlich.

Raffael legt die Augenhöhe des Betrachters durch die Horizontlinie so tief, daß man zur Maria aufschaut. Dadurch nehmen der Himmel und der Vordergrund nahezu den gleichen Bildraum ein und bilden mit der Landschaft einen ausgewogenen, stimmungsvollen Rahmen um die Figurengruppe.

Die hellen Töne der Hautpartien gleicht Raffael durch die dunklen Schattenbereiche auf der rechten Seite wieder aus. Außerdem verleiht er den gedämpften Farben der unteren Bildhälfte durch den roten Zipfel des Gewandes einen lebhaften Farbakzent.

„Madonna Alba" von Raffael, um 1511, Öl auf Holz, 95,5 cm.

MALEN UND ZEICHNEN

INDEX

Heft 37 bis 48 (Seiten 1009 bis 1344)

Index für Band 4. Ein kompletter Index für alle Ausgaben von MALEN UND ZEICHNEN erscheint in Heft 96. Stichwörter, die sich auf die jeweils vorletzte Heftseite beziehen, sind durch v. S. und die betreffende Heftnummer gekennzeichnet: z. B. v. S. 39

Kursivgedruckte Wörter und Seitenangaben verweisen auf Gemälde.

A

Abendlicht (Corsellis) *1066–7*
Acryl
Miniaturen 1138–41
Mischtechniken 1048–51
Adams, Norman
Tierskizze *1078–9, 1081*
Affe als Richter, Der (Chagall) *1236*
Afrikanische Abenddämmerung (Sims) *1128–9*
Algiers Hotel, The (Sideway) *1048*
alla prima 1123, 1208, 1313
Altes Türschloß (Blockley) *1267*
Am Boden sitzende Frau (Watteau) *1064*
Am Strand-Übung (Sidaway) *1251–3*
Angler, Der (Renoir) *1194*
Angus (Borgman) *1082*
Antiquitätenladen-Übung (Borgman) *1118–19*
Aquarell
begrenzte Palette 1039–45, 1177–9
Blumen 1320–5
Gesicht 1292–7
getöntes Papier 1242–5
Kipptechnik 1093–5
Nebel und Dunst 1030–3, 1093–5
Reflexionen 1084–7
Sonnenuntergang 1272–7
Stadtansicht 1177–9
Stilleben 1166–9, 1214–19, und Gouache 1261
Vignetten 1132–5
Architektur
-studien 1185–6
Tuschezeichnung 1282–5
Atelier, Das (Leffel) *1115*
Atmosphäre *siehe* Stimmung
Augen
Aquarell-Übung 1294
Au Grand Prix de Paris (Childe Hassam) *1092*

B

Bastmatte (Behrent) *1015*
Baum und Busch (Kinkade) *1137*
Bäume
Herbst 1289–91
Ölmalerei 1340–4
Winter 1343
Bäume im Wind (Sickles) *1136*
Baumkronen (Schaeffer) *1343*
Behrent, Catherine
Bastmatte *1015*
Blumen und karierte Decke *1016*
im Atelier 1014–17
Künstler und Blumen *1017*
Beine (Zeichnen) 1034–6
Beleuchtung *siehe* Licht
Bennett, Gordon
Architektur-Beispiele *1282–5*
Kirche, St. George *1283*
Schloßhof, Der *1284*
Weg in Sussex *1244*
Berglandschaft-Übung (Borgman) *1237–9*
Betty Wertheimer (Sargent) *1258*
Birne und Weintrauben-Übung (Leffel) *1314–15*
Biskar, Peggy Morris 1221
Blahove, Marcus
Glanz nach Maß-Übung *1286–8*
Tonstudie *1241*
Blattwerk
Tusche 1196–9
Blauer Falter-Übung (Tratt) *1139–41*
Bleistift *siehe* Buntstifte; Skizzen; Zeichnen
Blick von Mohonk (Wexler) *1065*
Blickwinkel
Aussagekraft 1269
Skizzen 1184–6
Stadtansichten *1160*
Stilleben *1312*
Blockley, John
Altes Türschloß *1267*
Erbusaig-Westküste Schottlands *1317*
Paß von Llanberis, Der *1093*
Scheunentor *1266*
Blumen
Aquarell 1320–5
Stilleben 1040, 1205–7, 1233–5, 1320–5
Übung 1133
Blumen und karierte Decke (Behrent) *1016*
Bolton, Richard
Boote am Strand-Übung *1042–5*
Herbstlandschaft-Beispiel *1290*
neue Standpunkt-Skizze *1184*
Bonnard, Pierre
L'Heure du Thé *1279*
Nu Debout dans Intérieur *1278*
Speisezimmer auf dem Lande *1280*
Speisezimmer mit Blick auf den Garten *1281*
Boote *1042–5*
Boote am Strand-Übung (Bolton) *1042–5*
Bootsfahrt, Die (Cassatt) *1225*
Borgeson, Bet
Farbgitter-Beispiele (Buntstift) *1220, 1222*
Borgman, Harry
Angus *1082*
Antiquitätenladen-Übung *1118–19*
Berglandschaft-Übung *1237–9*
Filzstifte 1116

Flirrendes Laubwerk-Übung 1175–6
Khartoum, Sudan 1226
Kongoni 1089
Pointillismus-Beispiel (Filzstifte) 1173
Pont Neuf 1186
Regen in London 1162
Sandra 1088
Schimmel, Der 1316
Über den Dächern-Übung 1334–7
Waldsee-Übung 1227–9
Bosch, Hieronymus 1142–3
Der Tod und der Geizhals 1143
Brandung bei Eagle Point (Strisik) 1130
Bristolkarton
Filzstifte 1172
Brücke von Aylesford, Die (Hilder) 1218–19
Buchstaben 1048
Abstände 1052–5
siehe auch Kalligraphie
Buffalo Optical (Cottingham) 1161
Buntstifte
Farbschemen 1220–2
Pastell- 1300–3
Wachs- 1332–7
siehe auch Skizzen; Zeichnen

C

Caddell, Foster
Johnson-Haus, Das 1341
Nächtliche Winterlandschaft 1189
Nachtszene-Beispiel 1188
Calligraphy *siehe* Kalligraphie
Canaletto, Giovanni Antonio 1102–3
Platz vor SS. Giovanni e Paolo in Venedig 1103
Carnaby Street, London (Hogarth) 1254–5
Carter, Mel
Elizabeth 1157
im Atelier 1156–9
Meine Freundin Mary Jane 1158
Portrait von Lois 1159
Richard auf einem blauen Stuhl 1156
Sylvia 1159
Cassatt, Mary
Die Bootsfahrt 1225
Chagall, Marc
Affe als Richter/Wolf und Fuchs 1263
Früchte und Blumen 1235
Chase, William Marritt 1026–9
Freundlicher Besuch 1026–7
Meine Tochter Dieudonnée 1029
Portrait einer Dame in Rosa 1028
Cherepov, George
Herbststimmung 1289
Childe Hassam, Frederick 1090–2
Au Grand Prix de Paris 1092
Chinesischen Kaufleute, Die 1163
Easthampton 1917, 1091
Große Magnolien 1206
Nachmittagshimmel, Harney Wüste 1090–1
Chinapapier v. S. 44
Chinesischen Kaufleute, Die (Childe Hassam) 1163
Collagen 1180–4, 1250–3
Copperplate-Schrift 1098–1101
Corsellis, Jane
Abendlicht 1066–7
Cottingham, Robert
Buffalo Optical 1161
Joseph's Liquor 1163
Cousins (Reid) 1259
Crescendo einer Apfelsine (Leffel) 1068
Curtis, Roger W.
Nebellandschaft-Beispiel 1121

D

Daisy (Reid) 1232
Daly, Thomas Aquinas
Lager am Meer 1270
Dame mit Collie (Sargent) 1083
Deckweiß 1242
Degas, Edgar
Zwei Tänzerinnen 1204
Dickinson, Sidney E.
Paul P. Juley 1104
Dorfkirche, Die (Smith) 1243
Dunst *siehe* Nebel

E

Easthampton (Childe Hassam) 1091
Eddie (Reid) 1292
Elizabeth (Carter) 1157
English, Kim
Bewegungsstudien 1038
Gute Freunde 1037
Erbusaig – Westküste Schottlands (Blockley) 1317
Experimentieren
Mischtechniken 1326–9

F

Faltenwurf
Skizzen 1060–4
Farben
Gleichgewicht 1289, 1291
selbstgemachte 1326
Farbgitter 1220–2
Feder
Kalligraphie 1009–10
Federzeichnung *siehe* Tusche
Fensterecke (Jamison) 1271
fernöstliche Malerei
Malutensilien v. S. 44
Pinselstriche (Tusche) 1196–9
Fettstifte *siehe* Wachsstifte
Figuren
Komposition 1200–4
Körpersprache 1037–8
Pinsel-Tusche-Zeichnung 1309–11
Portraits (Ölmalerei) 1258–60, 1286–8
Zeichnen 1156–9
siehe auch menschlicher Körper
Filzstift
Linien-Tonwert-Technik (Grau) 1116–20
Pointillismus-Technik 1172–6
Fischkutter im Dock (Guptill) 1333
Fish, Janet
Frühlingsfest 1233
Fliederstrauß (Millard) 1040
***Flirrendes Laubwerk*-Übung** (Borgman) 1175–6
Florida (Gruppé) 1342
***Forsythien*-Übung** (Reid) 1323–5
Fotografie *siehe* Photographie
Frankenberg, Robert 1080
***Frau am Fenster*-Übung** (Smith) 1309–11
Freckleton, Sondra
Mohnblumen und Spitzendecken 1321
Rotkohl 1167
Stilleben 1062
Freundlicher Besuch (Chase) 1026–7
Fromboluti, Iona
Tisch mit gemusterten Stoffen 1312
Frost, Dennis
im Atelier 1338–9
Kesselflicker, Der 1338–9
Früchte
Stilleben 1166–9, 1314–15
Früchte und Blumen (Chagall) 1235
Frühlingsfest (Fish) 1233
***Frühnebel*-Übung** (Petrie) 1032–3
Frühstückstisch (Reid) 1234
***Funkelndes Abendrot*-Übung** (Petrie) 1274–7
Füße (Zeichnen) 1034–6

G

Gänseblümchen (Jamison) 1234
***Ganz nach Maß*-Übung** (Blahove) 1286–8
Gemüse
Stilleben (Aquarell) 1166–9
Geranie (Matisse) 1299
Gesicht
Aquarell 1292–7
Augen 1294
Mund 1295
Gleichgewicht 1271, 1298–9
Farb- 1289, 1291
Goode, Ian 1180–4
Goodman, Eileen
Orangen und gelbe Pfefferschoten 1166
Gotische Schrift 1144–8
Gouache v. S. 37, v. S. 38, 1242, 1261–5
Mischtechniken 1048–51, 1261
Vögel 1022–5
Gras 1300
***Grauhaariger Mann*-Übung** (Passantino) 1106–9
Grautöne 1030
Filzstifte 1116–20
Graves, Douglas
Kleidung-Skizze 1061
Große Magnolien (Childe Hassam) 1206
Gruppé, Emile
Florida 1342
Impasto-Portrait 1211
Küste mit roten Felsen 1210
Nebliger Tag in Vermont 1123
Gummiarabikum 1329
Guptill, Arthur L.
Fischkutter im Dock 1333
Gute Freunde (English) 1037

H

Halfpennybridge in Dublin, Die (Hogarth) 1165
Hände 1036
Handschriften 1010, 1013
Harmonie in Grau und Grün, Miss Ciceley Alexander (Whistler) 1248
Haus in Soller (Hogarth) 1185
Herbstlandschaften 1289–91
Herbststimmung (Cherepov) 1289
Herr ist mein Hirte, Der (Johnson) 1115
Hibbard, James S.
Tanzendes Paar 1223
Hilder, Rowland
Brücke von Aylesford, Die 1218–19
im Atelier 1304–7
Mijas, Spanien 1304–5
Pflügen im Herbst 1306–7
Stadt am Fluß-Übung 1178–9, 1214–19
Hill, Tom
Laurel-Übung 1296–7
Nachmittagssonne auf der Kirche Santa Prisca, Taxco, Mexiko 1087
Hintergrund
Blumenstilleben 1233–4
Hogarth, Paul
Carnaby Street, London 1254–5
Halfpennybridge in Dublin, Die 1165
Haus in Soller auf Mallorca 1185
im Atelier 1254–7
Springfield, Massachusetts 1256
Straßenecke in New York 1257
Zum blauen Löwen 1164
Holz, als Malgrund v. S. 40
Hunde 1078–83, 1301–3

I

Im Atelier
Behrent, Catherine 1014–17
Borgman, Harry 1088–9
Carter, Mel 1156–9
Frost, Dennis 1338–9
Hilder, Rowland 1304–7
Hogarth, Paul 1254–7
Reid, Charles 1230–2
Sims, Graeme 1124–9
Szabo, Zoltan 1097–8
Impasto 1208–11

J

Jamison, Philip
Fensterecke 1271
Gänseblümchen 1234
Miner und Church 1318
Regnerischer Boulevard 1160
Teekanne aus Zinn, Die 1320
Veranda zur Pier 1112
WPEN 1165
Japanpapier v. S. 44
Filzstift 1172, 1173
Tusche 1197
Japanpinsel 1196–7, v. S. 43
Johnson, Eastman
Der Herr ist mein Hirte 1115
Johnson-Haus, Das (Caddell) 1341
Joseph's Liquor (Cottingham) 1163
Judith in San Antonio (Reid) 1132
***Junger Hund mit Ball*-Übung** (Sidaway) 1301–3

K

Kalligraphie 1009–13
Abstände 1052–5, 1070
Copperplate 1098–1101
gotische Schrift 1144–8
Kanzleischrift 1072–3
Kursiv 1070–1
lateinische Schrift 1011
Schriftstil-Entwicklung 1152–5
Kanzleischrift 1072–3
Kesselflicker, Der (Frost) 1338–9
Khartoum, Sudan (Borgman) 1226
Kinder
Skizzen 1240–1
Kinkade, Thomas
Baum und Busch 1137
Kurz vor dem Unwetter 1212
Parkhaus, diesiger Nachmittag 1213
Kipptechnik, Aquarell 1093–5
Kirche, St. George (Bennett) 1283
Klare Sicht (Schaeffer) 1343
Kleidung zeichnen 1061–2
Kleiner Fuchs im Brombeerstrauch (Tratt) 1138
Komposition
Blumen 1205–7, 1233–5, 1320–5
Figuren 1200–4
Licht 1130–1
Portraits 1104–9
Rahmen 1269
Regeln mißachten 1268–71
Stilleben 1320–5
Kongoni (Borgman) 1089
Kopf
Aquarell-Portraits 1292–7
Augen 1294
Mund 1295
siehe auch Gesicht
Körperstudie (Reid) 1036

Korrigieren
Gouache 1263
Wachsstifte 1332–3
Koser, John
Wald bei Dartmoor *1039*
Kreuzschraffur
Pastellstifte 1300
Künstler und Blumen
(Behrent) *1017*
Kursivschrift 1070–1
Kurz vor dem Unwetter
(Kinkade) *1212*
Küste mit roten Felsen (Gruppé) *1210*

L

Lager am Meer (Daly) *1270*
La Mousmé (van Gogh) *1171*
Landschaften
Bäume 1340–4
Herbst 1289–91
Nacht (Ölmalerei) 1187–91
Nebel und Dunst 1030–3, 1121–3, 1149–51
Pastell 1074–7
Photographie 1020–1, 1056–9
Ton in Ton 1177–9, 1214–9
Winter 1317–19
Lasuren
farbige Tusche 1226–9, 1236–9
Lauren (Reid) *1270*
Lateinische Schrift 1011
***Laurel*-Übung** (Hill) *1296–7*
Leffel, David A.
Atelier, Das *115*
Birne und Weintrauben-Übung *1314–15*
Crescendo einer Apfelsine *1068*
Vergänglichkeit *1131*
Lettern *siehe* Buchstaben
L'Heure du Thé (Bonnard) *1279*
Licht 1112–15, 1130–1
Abstufung-Effekte 1065–9
Portraits 1104
Reflexionen 1084–7
Skizzen 1316
und Stimmung 1114
Limburg, Brüder 1013
Linientechnik
im Atelier (Carter) 1156–9
Loge, Die (Renoir) *1193*
London Bridge (Whistler) *1246*
Luftperspektive 1188–9

M

Mädchen mit Reifen (Renoir) *1195*
Madonna Alba (Raffael) *1331*
Malgründe v. S. 41
Holz v. S. 40
Malmesser *siehe* Spachtel
Malpappen v. S. 41
Maria der Verkündigung
(Pontormo) *1062*
Marker *siehe* Filzstifte
Matisse, Henri
Geranie *1299*
Meine Freundin Mary Jane
(Carter) *1158*
Meine Tochter Dieudonnée
(Chase) *1029*
Meister
Bonnard, Pierre (1867–1947) 1278–81
Bosch, Hieronymus (1450–1516) 1142–3
Canaletto, Giovanni A. (1697–1768) 1102–3
Cassatt, Mary (1844–1926) 1224–5
Chase, William Merritt (1849–1916) 1026–9
Childe Hassam, Frederick (1859–1935) 1090–2
Matisse, Henri (1869–1954) 1298–9
Raffael (1483–1520) 1330–1
Renoir, Pierre Auguste (1841–1919) 1192–5
Toulouse-Lautrec, Henri de (1864–1901) 1046–7
Van Gogh, Vincent (1853–90) 1170–1
Whistler, James McNeill (1834–1903) 1246–9
menschlicher Körper
Beine und Füße 1034–6
Gesicht 1292–7
Gewichtsverteilung 1202
Michel, Sally
Mischtechnik (Katze) *1326*
Sturmwolken *1075*
Mijas, Spanien (Hilder) *1304–5*
Millard, David
begrenzte Palette-Beispiel *1041*
Fliederstrauß *1040*
Lichteffekt-Beispiel *1114*
Stilleben-Beispiele *1167–8*
Miner und Church (Jamison) *1318*
Miniaturen 1138–41
Mischtechniken
Acryl und Gouache 1048–51
Aquarell und Gouache 1261
Collagen 1180–4, 1250–3
im Atelier (Borgman) 1088–9
Medien-Cocktail 1326–8
Mohnblumen und Spitzendeckchen
(Freckleton) *1321*
Mondlicht 1187–8
Mondlicht (Ryder) *1191*
Mund 1295
Muscheln und Pflanzen
(Seligsohn) *1261*

N

Nachmittag in Venedig
(Smith) 1242–3
Nachmittagshimmel, Harney Wüste (Childe Hassam) 1090–1
Nachmittagsonne/Santa Prisca
(Hill) 1087
Nächtliche Silhouette
(Schaeffer) 1344
Nächtliche Winterlandschaft
(Cadell) 1189
Nachtstück in Schwarz und Gold
(Whistler) 1190
Nachtszene
Landschaften 1187–91
Naß-in-Naß-Technik
farbige Tusche 1236
Ölmalerei 1342
Natur
Skizzen 1136–7
Nebel und Dunst
Aquarell 1030–3, 1149–51
Nebliger Tag in Vermont
(Gruppé) 1123
Nocturne in Blau und Gold, Valparaiso (Whistler) 1249
Nu Debout dans Intérieur
(Bonnard) 1278

O

Old Holley House, Co Cob
(Twachtman) *1319*
Ölmalerei
Bäume 1340–4
Figuren 1258–60, 1286–8
Impasto 1208–11
Landschaften 1020–1, 1056–9
Nachtszenen 1187–91
Nebellandschaften 1121–3, 1149–51
Portraits 1104–9
Sgraffito 1208
Stilleben 1312–15
Tonabstufungen 1065–9
Orangen und gelbe Pfefferschoten
(Goodman) *1166*
Osborne, Paul
Stadt im Frühnebel-Übung *1094–5*

P

Paletten (Farben)
begrenzte (Aquarell) 1039–45, 1177–9
Herbst 1289–91
Winter 1317–19
Papier
aufspannen 1236, 1243
fernöstliches v. S. 44
Filzstifte und 1172, 1173
getöntes (Aquarell) 1242–5
Parkhaus, diesiger Nachmittag
(Kinkade) *1213*
Paß von Llanberis, Der
(Blockley) *1093*
Passantino, George
Grauhaariger Mann-Übung *1106–9*
Passepartout v. S. 46, v. S. 47
Pastell
Kreuzschraffur 1300
Landschaften 1074–7
-stifte, holzgefaßte 1300–3
Paul P. Juley (Dickinson) *1104*
Perspektive
Luft- 1188–9
Vogel- 1269
Winterszenen 1318
Petrie, Ferdinand
Frühnebel-Übung *1032–3*
Funkelndes Abendrot-Übung *1274–7*
Sonnenuntergang in den Bergen-Übung 1273
Winterlandschaft-Skizze *1318*
Pflügen im Herbst
(Hilder) *1306–7*
Photographie
Landschaften 1020–1, 1056–9
Tiere 1124–5
Pinsel
fernöstliche Malutensilien v. S. 44
Japan- 1196–7, v. S. 43
Kalligraphie 1153
Tuschezeichnung 1310
Pinselstriche
fernöstliche 1196–9
Tusche 1308–11
Platz vor SS. Giovanni e Paolo in Venedig (Canaletto) *1103*
Pointillismus
Filzstifte 1172–6
Pont-Neuf (Borgman) *1186*
Pontormo, Jacopo da
Maria der Verkündigung *1062*
Portrait einer Dame in Rosa
(Chase) *1028*
Portrait von Lois (Carter) *1159*
Portraits
Aquarell 1292–7
Halbfiguren- 1104
im Atelier 1230–2, 1338–9
Ölmalerei 1104–9, 1258–60, 1286–8
Pose
ganze Figur 1258

Q

Quadrille im Moulin Rouge
(Toulouse Lautrec) *1047*

R

Raffael 1330–1
Madonna Alba *1331*
Rahmen
Passepartout v. S. 46, v. S. 47
Rahmen (Komposition) 1269
Reflexionen
Licht und Farbe (Aquarell) 1084–7
Regen in London (Borgman) *1162*
Regenschirme, Die (Renoir) *1195*
Regnerischer Boulevard
(Jamison) *1160*
Reibetusche v. S. 44
Reid, Charles
Blumen *1205–6*
Cousins *1259*
Daisy *1232*
Eddie *1292*
Forsythien-Übung *1323–5*
Frühstückstisch *1234*
im Atelier 1230–2
Judith in San Antonio *1132*
Körperstudie *1036*
Lauren *1270*
Sandra *1268–9*
Sarah *1230–1*
Skizzen von Peter *1240*
Vase mit gelben Blumen-Übung *1133–5*
Wally *1069*
Renoir, Pierre Auguste 1192–5
Angler, Der *1194*
Loge, Die *1193*
Mädchen mit Reifen *1195*
Regenschirme, Die *1195*
Richard auf einem blauen Stuhl
(Carter) *1156*
Richards, Tony
Gehöft im Marschland *1245*
***Rotes Autoheck*-Übung**
(Sidaway) *1049–51*
Rotkohl (Freckleton) *1167*
Ruhe im Schatten (Valerio) *1035*
Ryder, Albert Pinkham
Mondlicht *1191*

S

Sandra (Borgman) *1088*
Sandra (Reid) *1268–9*
Sarah (Reid) *1230–1*
Sargent, John Singer
Betty Wertheimer *1258*
Dame mit Collie *1083*
Weiße Schiffe *1084–5*
Schaeffer, S. Allyn
Baum-Beispiele (Ölmalerei) *1340, 1343–4*
Nebellandschaft-Übung *1149–51*
Winterlandschaft-Übung *1057–9*
Schatten 1102
Scheunentor (Blockley) *1266*
Schimmel, Der (Borgman) *1316*
Schloßhof, Der (Bennett) *1284*
Schneelandschaften 1317–19
Sehen und Verstehen
Beine und Füße 1034–6
Blumenstilleben 1205–7, 1233–5
Figuren (grundlegende Komposition) 1200–4
Herbstlandschaften 1289–91
Hunde, zeichnen und malen 1078–83
Licht und Schatten 1112–15, 1130–1
Regeln mißachten 1268–71
Stadtlandschaften 1160–5
Stoffe 1060–5
Winterlandschaften 1317–4
Seidenpapier-Collage
(Goode) *1180–4*
Seligsohn, Valerie
Muscheln und Pflanzen 1261
Shapiro, Irving
Schuh-Skizze *1018–19*
Sheppard, Joseph
Beine und Füße-Skizze *1034–6*

Portrait-Beispiel *1260*
Sophia *1200*
Sickles, Noel
Bäume im Wind *1136*
Sidaway, Ian
Algiers Hotel, The *1048*
Am Strand-Übung *1251–3*
Junger Hund mit Ball-Übung *1301–3*
Mischtechniken-Beispiel *1329*
Rotes Autoheck-Übung *1049–51*
Weißes Pferd *1077*
Silhouetten
Nacht (Ölmalerei) *1187, 1189*
Sims, Graeme
Afrikanische Abenddämmerung *1128–9*
im Atelier *1124–9*
Skizzen
alltägliche Gegenstände 1018–19
Architektur 1284
Detailstudien 1266–7
Kinder 1240–1
Körpersprache 1037–8
Lichtwirkungen 1316
Natur 1137–8
Phantasie und Vorstellungskraft 1212–13
Standpunkt 1184–6
Strandszene 1110–11
siehe auch Zeichnen
Skizzen von Peter (Reid) 1240
Smith, Stan
Dorfkirche, Die *1243*
Frau am Fenster-Übung *1309–11*
Mischtechniken-Beispiel *1327, 1328*
Nachmittag in Venedig *1242–3*
Sonnenuntergang
Aquarell 1272–7
Sonnenuntergang in den Bergen-Übung (Petrie) *1273*
Sophia (Sheppard) *1200*
Spachtel 1210–11
Späte Besucher (Szabo) *1097*
Speisezimmer auf dem Lande (Bonnard) *1280*
Speisezimmer mit Blick auf den Garten (Bonnard) *1281*
Speyer, Nora*Tupela* *1209*
Spiegelungen *siehe* Reflexionen
Springfield, Massachusetts (Hogarth) *1256*
Stadt am Fluß-Übung (Hilder) *1178–9, 1214–19*
Stadt im Frühnebel-Übung (Osborne) *1094–5*
Stadtansichten 1160–5
Aquarell 1177–9, 1215–19
Standpunkt *siehe* Blickwinkel
Stilleben
Aquarell *1166–9, 1320–5*
Blumen 1205–7, 1233–5, 1320–5
Ölmalerei 1312–15
Stilleben (Freckleton) *1062*
Stimmung
aussagekräftige Blickwinkel 1269
traumhafte Atmosphäre 1212–13
Straßenecke in New York (Hogarth) *1257*
Strisik, Paul
Brandung bei Eagle Point *1130*
Tauwetter im März *1021*
Vorfrühling *1020*
Sturmwolken (Michael) *1075*
Sylvia (Carter) *1159*
Szabo, Zoltan
im Atelier *1096–7*
Späte Besucher *1097*

T

Tanzendes Paar (Hibbard) *1223*
Tauwetter im März (Strisik) *1021*
Teekanne aus Zinn, Die (Jamison) *1320*
Textura *siehe* gotische Schrift
Thompson, Karmen Effenburger
Wochenende am Stausee *1111*
Tiere
Hunde 1078–83, 1301–3
Vögel 1022–5
Zoo 1124–9
Tisch mit gemusterten Stoffen (Fromboluti) *1312*
Tod und der Geizhals, Der (Bosch) *1143*
Tonstudie (Blahove) *1241*
Tonwert
Abstufungen (Ölmalerei) 1065–9
Pointillismus mit Filzstiften 1172–6
Ton-in-Ton 1177–9
Tusche 1308
Toulouse Lautrec, Henri de 1046–7
Quadrille im Moulin Rouge 1047
Trafalgar Square, Chelsea (Whistler) *1247*
Tratt, Richard
Blauer Falter-Übung *1139–41*
Kleiner Fuchs im Brombeerstrauch *1138*
Vogelskizze *1022*
Winterliche Hügel *1245*
Treloar, Robert
Weiße Kraniche mit Orchideen *1322*
trübe Meer bei Dieppe, Das (Whistler) *v. S. 41*
Tupela (Speyer) *1209*
Tusche
Architekturzeichnung 1282–5
farbige 1226–9, 1236–9, 1308
fernöstliche Malutensilien v. S. 44
fernöstliche Pinselstriche 1196–9
im Atelier (Hogarth) 1254–7
Kalligraphie 1010
Lasuren 1236–9
Lasuren und Linien 1226–9
Pinselstriche 1308–11
Tuschestein v. S. 44
Twachtman, John Henry
Old Holley House, Co Cob *1319*
Winterende *1122*

U

Über den Dächern-Übung (Borgman) 1334–7
Untermalung 1016, 1244

V

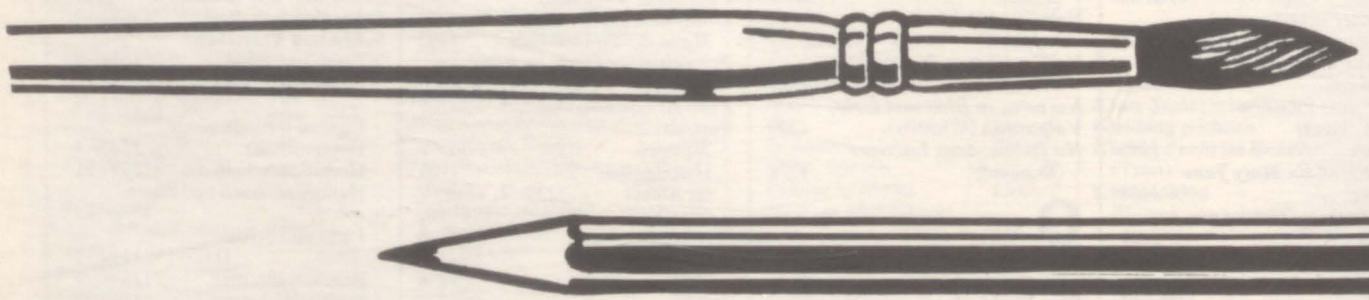
Valerio, James
Ruhe im Schatten *1035*
van Gogh, Vincent 1170–1, 1208
La Mousmé *1171*
Vase mit gelben Blumen-Übung (Reid) *1133–5*
Veranda zur Pier (Jamison) *1112*
Vereinfachung
Bäume 1340
Vergänglichkeit (Leffel) *1131*
Vignetten 1132–5
Vögel
Gouache 1022–5
Vogelperspektive 1269
Vorfrühling (Strisik) *1020*

W

Wachsstifte 1332–7
Wald bei Dartmoor (Koser) *1039*
Waldsee-Übung (Borgman) *1227–9*
Wally (Reid) *1069*
Watteau, Antoine
Am Boden sitzende Frau *1064*
Weg in Sussex (Bennett) *1244*
Weiße Kraniche mit Orchideen (Treloar) *1322*
Weiße Schiffe, 1908 (Sargent) *1084–5*
Weißes Pferd (Sidaway) *1077*
Wexler, George
Blick von Mohonk *1065*
Whistler, James McNeill 1246–9
Harmonie in Grau und Grün . . . *1248*
London Bridge *1246*
Nachtstück in Schwarz und Gold: Feuerwerkskörper *1190*
Nocturne in Blau und Gold, Valparaiso *1249*
Trafalgar Square, Chelsea *1247*
trübe Meer bei Dieppe, Das *v. S. 41*
Wilcox, Jarvis
Stilleben-Studie *1313*
Wiles, Irving Ramsey
John Gallatly *1258*
Winterende (Twachtman) *1122*
Winterlandschaft-Übung (Schaeffer) *1057–9*
Winterlandschaften 1317–19
Bäume 1343
Winterliche Hügel (Tratt) *1245*
Wochenende am Stausee (Thompson) *1111*
Wong, Frederick
Kalligraphie-Beispiele *1101, 1153*
orientalische Pinselstriche *1198–9*
Wood, Ken
Zaunkönig im Efeu-Übung *1023–5*
WPEN (Jamison) *1165*

Z

Zappalorti, Robert
Stoff-Skizze *1060*
Zaunkönig im Efeu-Übung (Wood) *1023–5*
Zeichnen
Bäume 1291
Figuren 1156–9
Zum blauen Löwen (Hogarth) *1164*
Zwei Tänzerinnen (Degas) *1204*

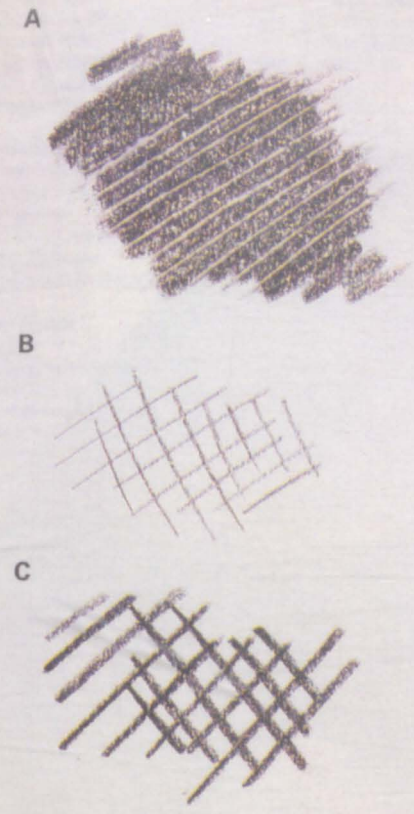


National Gallery of Art, Washington D. C., Sammlung Andrew Mellon

National Gallery of Art, Washington D. C., Sammlung Andrew Mellon

Sattes Dunkel

Der Fettstift ist ein außergewöhnliches Malmedium. Die Tonwertdichte und Tonwerttiefe, die Sie mit ihm erzielen, steht außerhalb jeder Konkurrenz.



Fettstifte gehören zur großen Gruppe der Wachskreiden. Sie haben einen besonders hohen Anteil an fetthaltigen Bindemitteln und haften auf fast jeder Oberfläche. Mühelos läßt sich mit ihnen auf Glas, Porzellan und Kunststoff zeichnen – vielleicht haben Sie diese Stifte selber schon benutzt, etwa um Photos zu beschriften.

Fettstifte sind in Schwarz, Weiß und einigen wenigen anderen Farben erhältlich; zum Zeichnen wird vorwiegend Schwarz verwendet. So kommen die satten Tonwerte, die mit diesem Medium möglich sind, am stärksten zum Tragen.

Strichvariationen

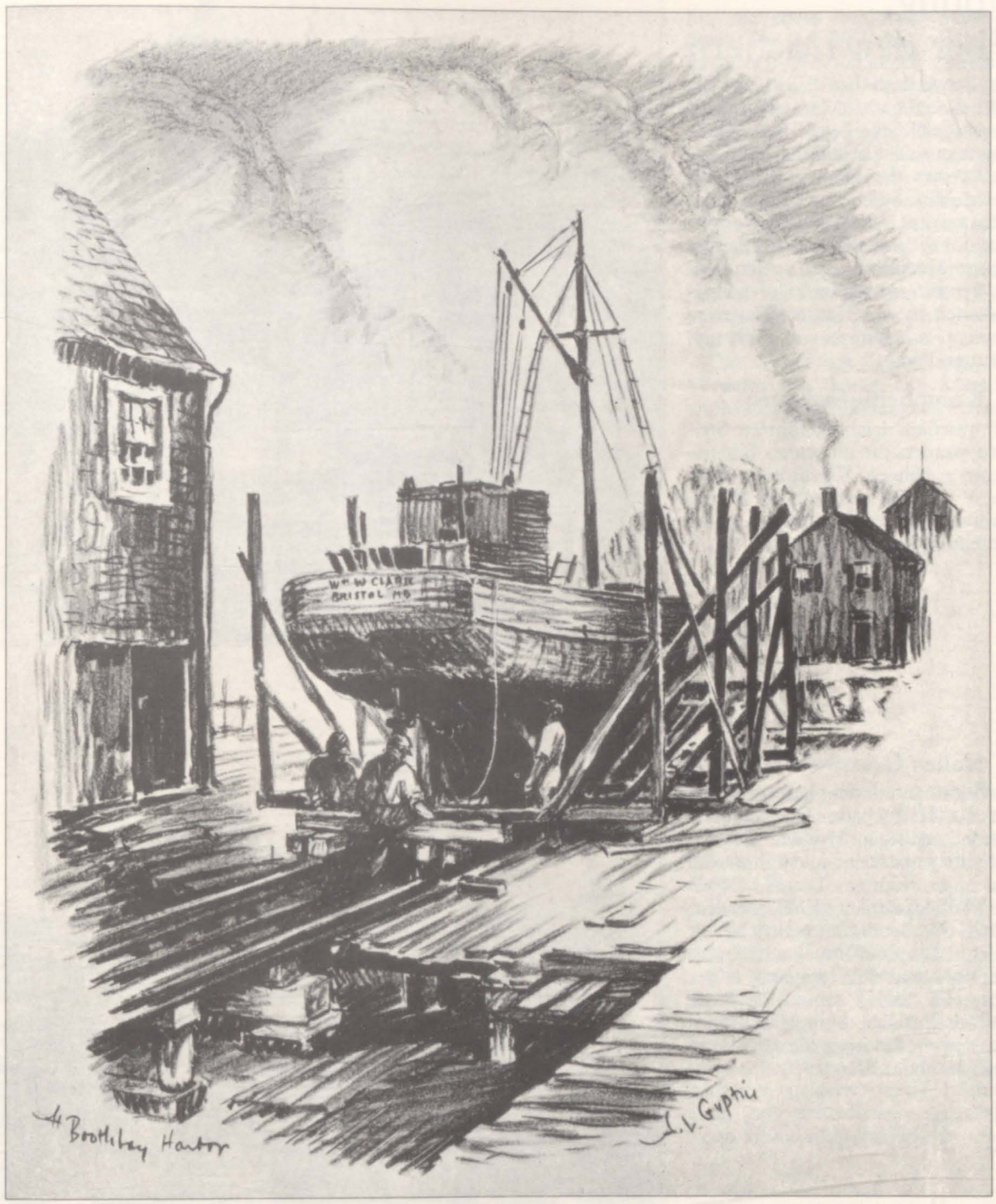
Auf glatten Oberflächen geben die Stifte einen herrlich gleichmäßigen Strich ab. Wenn Sie kräftig drükken, erzielen Sie ein sattes Schwarz; bei leichterem Druck erhalten Sie unterschiedliche Graustufen, auch feine Linien.

Für einen flächigen Auftrag arbeiten Sie am besten mit der Seite der Mine. Ein wenig Übung, und Sie können allein durch die Stifthaltung die Strichstärke variieren. Erproben Sie auch den unterschiedlichen Charakter der Linien auf verschiedenen Papieroberflächen, angefangen beim glatten Pauspapier bis hin zu grob strukturierten Papieren.

Radieren

Kleine Schnitzer, die Ihnen mit dem Fettstift unterlaufen, können Sie nicht mit einem Radiergummi behe-

Vier Fettstifttechniken: mit einem Skalpell aus einer dunklen Fläche geschabte Linien (A); feine (B) und durch mehr Druck erzeugte, kräftigere Striche (C); ein weicher Übergang von Dunkel nach Hell (D).



ben – sie werden mit einem Skalpell ausgekratzt. Diese Korrekturtechnik können Sie auch gestalterisch nutzen, indem Sie in dunklen Flächen weiße Partien freilegen und damit starke Kontraste in Ihre Zeichnung bringen.

Eine reizvolle Variante bietet die negative Zeichnung: Legen Sie mit dem Fettstift eine dunkle Fläche an, und kratzen Sie dann Ihre Zeichnung mit dem Skalpell heraus.

Zum Aufhellen dunkler Tonstellen benutzen Sie einen Knetgummi, denn Plastikradierer verschmieren Fettstifte. Wenn Sie ihn zusammendrücken, können Sie mit ihm gezielt weiche Lichter herausarbeiten.

„Fischkutter im Dock", Fettstiftzeichnung von Arthur L. Guptill. Die Arbeit lebt von ausgesprochen starken Tonwertkontrasten und abwechslungsreichen Strichvarianten. Feine Details, etwa das vom Schiffsrumpf herabhängende Seil, kratzte der Künstler mit der Spitze eines Skalpells mühelos aus den Tonflächen heraus.

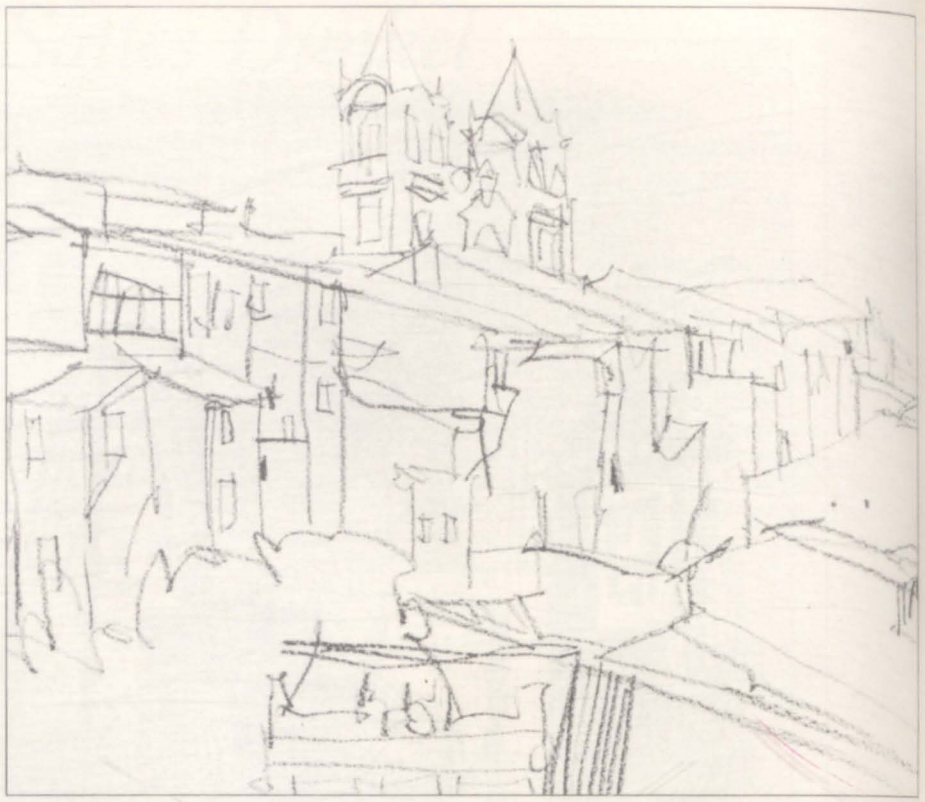
Übung: Über den Dächern

Um den malerischen Blick über die Dächer eines süditalienischen Dorfes zu zeichnen, begab sich Harry Borgman selbst hoch hinaus auf das Dach eines der Häuser. Ihn faszinierte das Spiel von Licht und Schatten mit seinen klaren Kontrasten, für die ihm der Fettstift das geeignete Medium zu sein schien. Um die Verwitterungen und Unregelmäßigkeiten in den Häuserwänden zu betonen, arbeitete er auf leicht gekörntem Papier.

1. Kompositionsskizze

Mit raschen, leicht geführten Strichen werden die einzelnen Bildelemente – Häuser, Kirchtürme, Bäume – im Bild etabliert; in diesem Stadium geht es nur um die grobe Einteilung der Flächen.

1

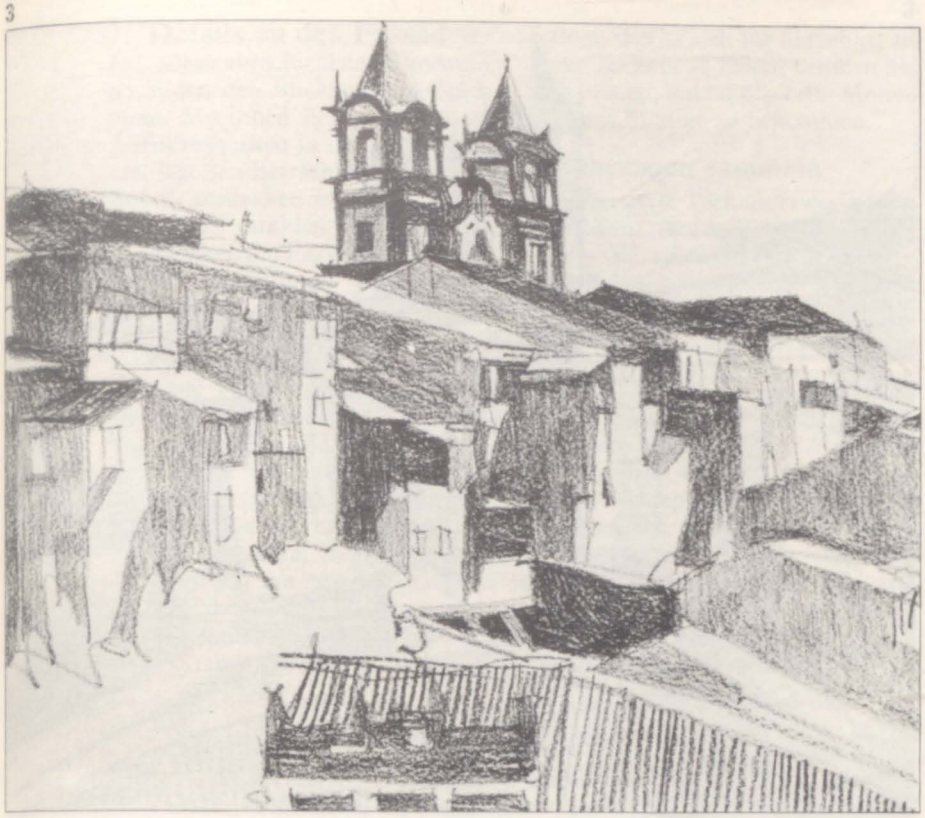


2. Helles Grau

Sie beginnen mit dem hellsten Grau, um die Halbschatten der Häuserwände anzulegen. Halten Sie den Fettstift ganz flach, und führen Sie ihn unter leichtem Druck. Damit die Tonflächen gleichmäßig werden, sollten Sie die einzelnen Striche mit gleichbleibendem Druck ausführen. Nur die kleine Schattenpartie in der Mitte des Bildes sollte eine Stufe dunkler ausfallen – sogleich beginnen sich die Bildteile räumlich voneinander abzusetzen.

2

3



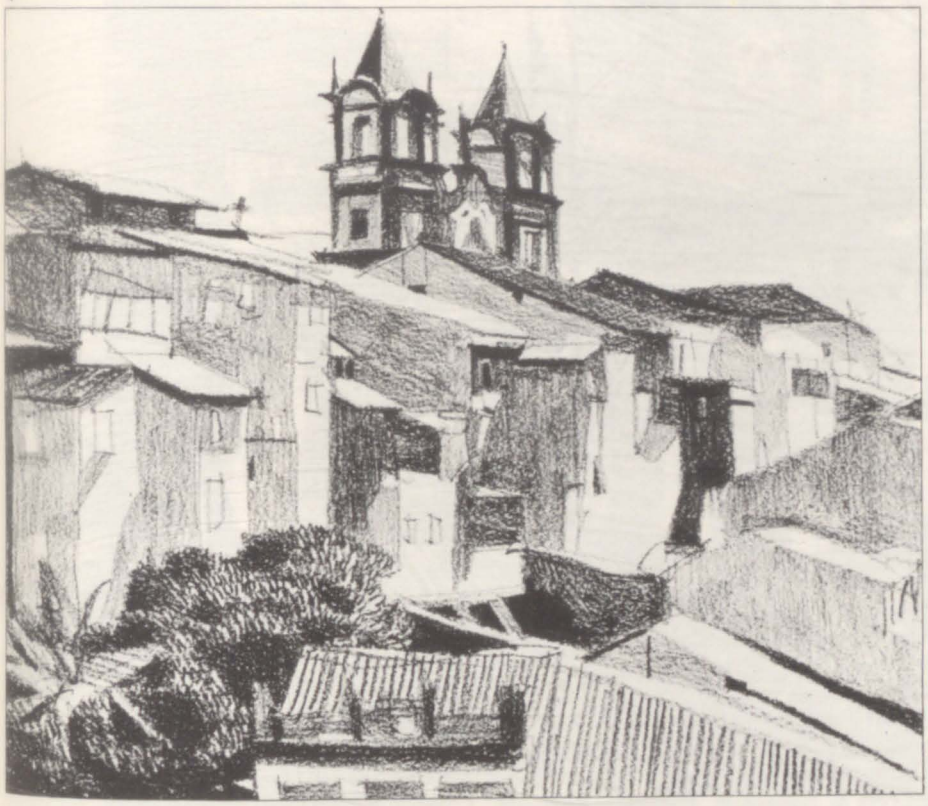
3. Die Mitteltöne

Für die etwas dunkleren Schatten fügen Sie mit weiteren, wiederum möglichst gleichmäßigen Strichen die mittleren Grautöne ein. Diese Töne sollten sich deutlich von den Tonflächen aus Schritt 2 absetzen. Drei Tonwerte sind jetzt auf der Zeichnung zu erkennen: zwei Graustufen und das Weiß vom Papier.

Mit gut gespitztem Stift geht es nun an die Einzelheiten. Sehr sorgfältig, unter Aussparung der Fenster und der helleren Wände, werden die dunkleren Töne auf den beiden Kirchtürmen eingezeichnet.

Das Ziegeldach, ganz unten im Vordergrund, deutet der Künstler mit kräftigen vertikalen Strichen an.

4



4. Die Schatten

Das Laubwerk der Bäume im Vordergrund wird durch Zickzackstriche angedeutet. Es geht weich in die tiefschwarzen Schattenbereiche der Mauern über.

Bauen Sie dort, wo die Häuserwände voll im Schatten liegen, ebenfalls dunkle Tonflächen auf.

Die feineren Details an den Häusern und an der Kirche, beispielsweise Dachkanten und tiefschwarze Fensteröffnungen, verlangen einen spitzen Fettstift. Mit solch kräftigen Akzenten steigern Sie die Bildwirkung ganz erheblich – vor allem, wenn Sie sie sparsam setzen.

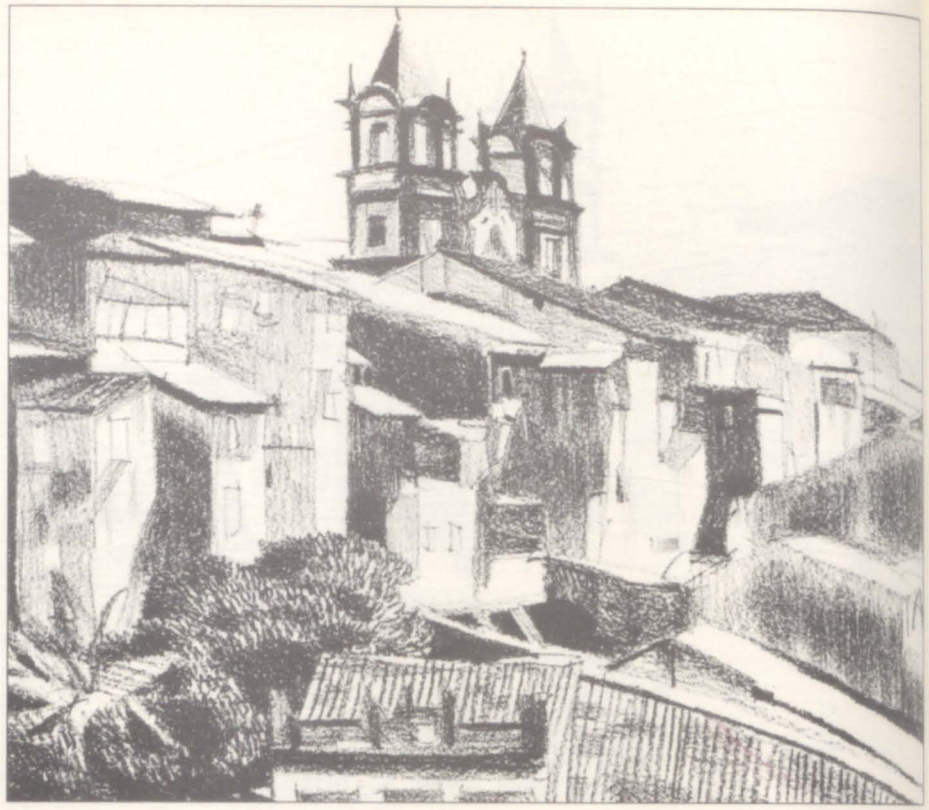
5. Die Halbtöne verfeinern

Damit die Grauabstufungen auf den Häuserwänden dynamischer wirken, dunkeln Sie sie mit vorsichtigen, vertikalen Strichen stellenweise ab. Sie können die Wirkung besser kontrollieren, wenn Sie diese Partien in mehreren Schichten aufbauen – denn ein zu dunkel geratener Fettstiftton läßt sich nur schwer wieder aufhellen.

Sollte Ihnen dieses Mißgeschick dennoch unterlaufen sein, empfiehlt es sich, die betreffenden Partien mit dem Skalpell vollständig wegzunehmen und sie von Grund auf neu aufzubauen.

Das Dach im Vordergrund können Sie dem veränderten Charakter der Zeichnung anpassen, indem Sie auf seiner Fläche leichte, horizontale Schraffuren aufbringen.

5



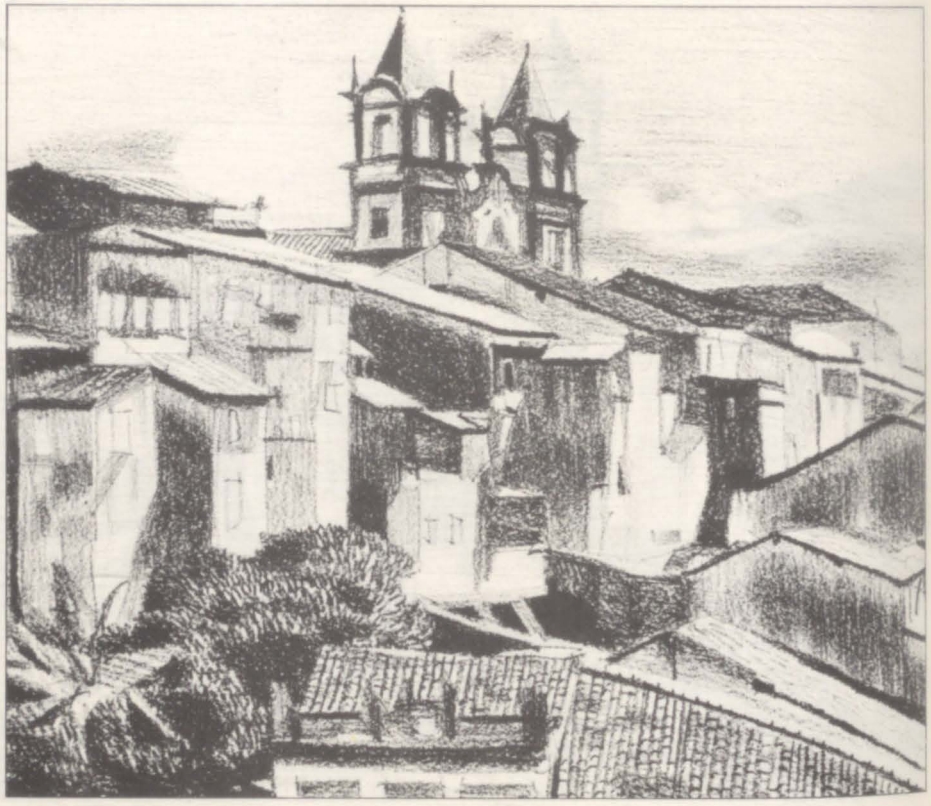
6. Der Himmel

Der Himmel erhält einen sehr hellen Grauton. Legen Sie ihn am besten mit einem flach gehaltenen Stift und in horizontaler Strichführung an. Damit Sie einen gleichmäßigen Ton aus unmerklich ineinander übergehenden Strichen erzielen, gehen Sie sehr behutsam vor. Die Wolken werden beim Zeichnen ausgespart. Nur ihre Schatten heben sich durch etwas dunklere Töne ab.

Mit feinen, etwas schräg abfallenden Strichen werden die Ziegelreihen auf dem Dach des Kirchenschiffes angedeutet.

Es belebt den Vordergrund, wenn man die einzelnen Ziegel des Hausdaches ganz vorn im Bild erkennen kann. Ziehen Sie dazu leicht gebogene, feine Querstriche.

6



7. Details an den Fassaden

Die sonnenbeschienenen Hauswände bilden den Blickfang der Zeichnung. Mit ihnen zieht Borgman die Aufmerksamkeit in das Bild hinein, um dort den Betrachter immer neue Details entdecken zu lassen.

Mit den dunklen Fensteröffnungen erhalten die Fassaden einen reizvollen Rhythmus. Auf einigen Hauswänden lohnt es sich, den Schatten noch zu verstärken. Doch Vorsicht: allzu leicht geraten die dunklen Töne zu einem einheitlichen, undifferenzierten Schwarz. Bauen Sie die Tonflächen daher schrittweise auf, bis Sie die gewünschte Graustufe erreicht haben. Auf diese Weise erhalten Sie eine an Zwischentönen reiche Zeichnung.

Die Arbeit mit einem Fettstift erfordert besonders konzentriertes und kontrolliertes Vorgehen. Wenn Sie bei unserer Übung feststellen sollten, daß es sich für Sie lohnt, an Ihrer Technik zu feilen, nehmen Sie sich einige unkomplizierte Motive vor, um Routine zu bekommen.

Erfahrungen sammeln

Eine versierte Technik erwerben Sie vor allem durch Tonwertstudien. Üben Sie in ihnen, gleichmäßige Tonflächen anzulegen, Tonwertschichten aufzubauen und weiche, ineinander übergehende Strichlagen zu zeichnen.

Damit Ihnen Ihre Arbeiten gelingen, fertigen Sie zunächst eine linienhafte Vorstudie oder eine Halbtonskizze an; sie bieten Ihnen wertvolle Anhaltspunkte.

Wenn Sie Schwierigkeiten beim Umsetzen der Farben in Grauwerte haben, kann Ihnen ein Schwarzweißphoto die Arbeit erleichtern. Die Grauwerte sind in ihm direkt abzulesen.

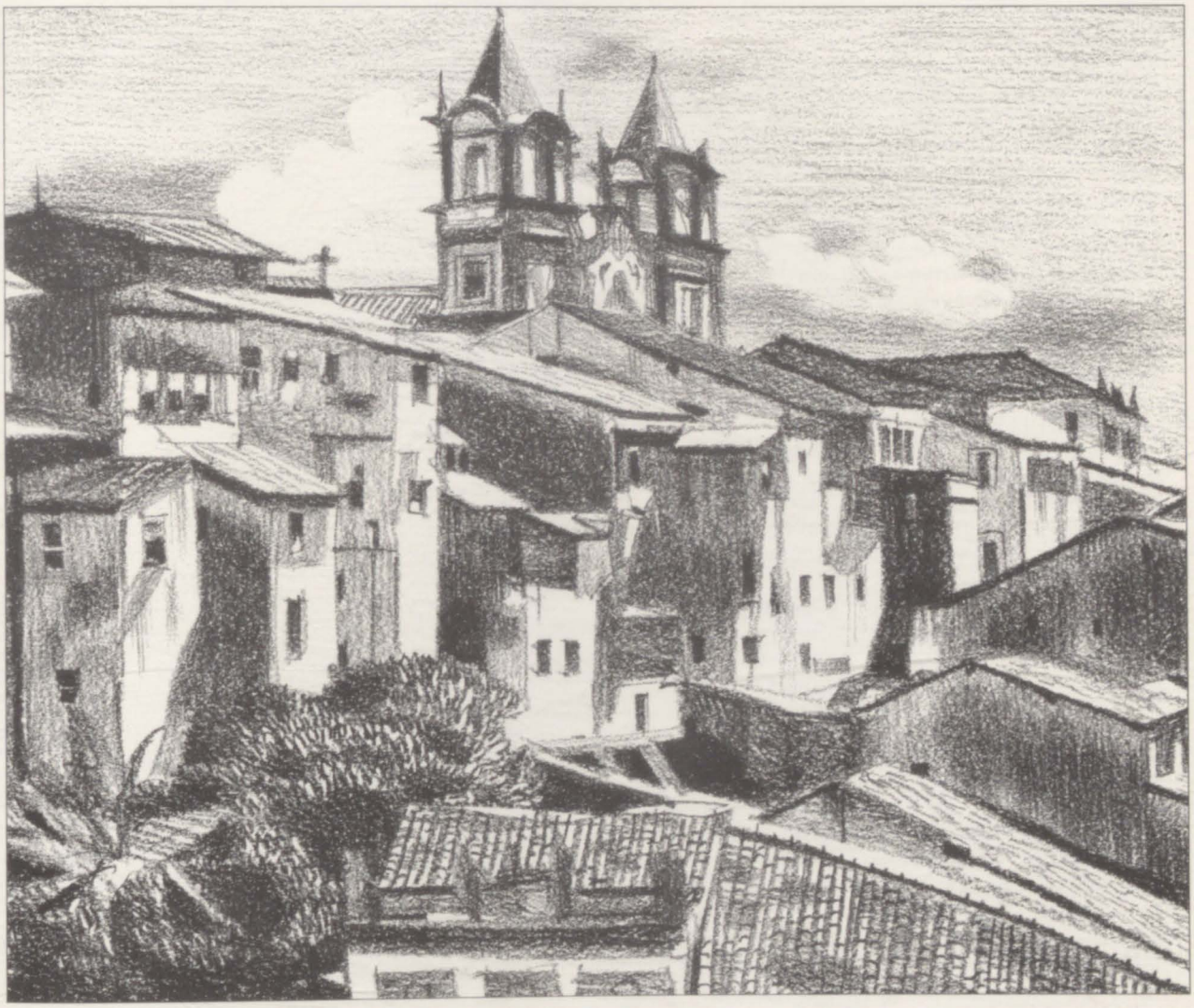
PROFESSIONELLES MEDIUM

Fettstifte bieten eine äußerst breite Tonwertskala. Sie reicht vom hellsten Grau bis zum tiefsten Schwarz. Da sich die einzelnen Graustufen gut unterscheiden lassen, werden Fettstiftzeichnungen gerne als Druckvorlagen genommen. Sie erscheinen im Druck sehr klar. In Werbeagenturen, bei Architekten und überall dort, wo es um schnelle und kopierfähige Entwürfe geht, kommen Fettstifte häufig zum Einsatz.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt Zeichenpapier, ca. 30 cm x 35 cm.
- einen schwarzen Fettstift
- ein Skalpell.

7



Dennis Frost

Die Portraits von Dennis Frost leben durch die feine Abstimmung von Gesichtsausdrücken mit Körperhaltungen und Bewegungen.

„Wenn ich einen Menschen vor mir habe, den ich portraitieren möchte, dann studiere ich die Person zunächst als ganze", beschreibt Dennis Frost seine Herangehensweise an die Portraitkunst. „Ich versuche, mir zunächst vor allem darüber klarzuwerden, welche Wesenszüge sich in der Mimik und den Gesten des Menschen zu spiegeln scheinen. Im Gesicht eines älteren Menschen stehen oftmals viele Erlebnisse geschrieben, aus einem Kindergesicht kann ehrliche Freude sprechen.

Ich habe festgestellt, daß nicht nur Augenblicksstimmungen sich am Äußeren einer Person ablesen lassen, Verblüfftheit oder Heiterkeit etwa, sondern daß sich auch weit in der Vergangenheit liegende Erlebnisse, die guten wie die schlechten Jahre sozusagen, über den Körperausdruck mitteilen. Mein Bemühen und meine Beobachtungen zielen darauf, in einem Portrait solche Wesenszüge einzufangen, um eine intensive Reaktion beim Betrachter auszulösen.

Der Kern der Aussage

Bei ‚Der Kesselflicker' ergab die Haltung des Mannes eine attraktive Dreieckskomposition. Weil er jedoch wegschaute und sein Gesicht für mich nur im leicht abgewandten Profil zu sehen war, stand ich vor dem Problem, wie ich am besten sein verschmitztes Wesen darstellen könnte. Der Mund und die Augen kamen bei dieser Kopfhaltung nicht deutlich genug heraus. Zum Glück gaben mir sein keck aufgesetzter Hut und seine derbe Kleidung gute Anhaltspunkte.

Am wichtigsten waren jedoch die Hände. Hände, die harte Arbeit gewohnt sind und die sich noch mit sich selbst beschäftigen, wenn es für sie gerade nichts zu tun gibt. Kaum einen Moment hielten sie still, dann knäulten sie sich schon wieder zu einem neuen absonderlichen Gebilde, als wolle der Mann mit ihnen Schattenfiguren erzeugen. Diese Hände waren enorm schwer zu zeichnen.

Hätte ich eine zu detaillierte Darstellung versucht, hätten die Hände wahrscheinlich allen anderen Elementen der Komposition die Schau gestohlen. Ich mußte sie also sorgfältig konstruieren, dann jedoch ihre Umrisse zum Teil durch locker aufgetragene Farben wieder verwischen, um dem Stil des Bildes selbst gerecht zu werden.

Ein hilfreiches Kärtchen

Dieses Beispiel macht deutlich, wie sehr das Gelingen eines Bildes davon abhängt, wie man einzelne Merkmale gewichtet. Hinzu kommt, daß jeder Maler so etwas wie seinen blinden Fleck hat, Gesichtspartien etwa, denen man im Eifer des Gefechts zu wenig Aufmerksamkeit schenkt. Ich habe mir darum angewöhnt, einen Spickzettel zu machen, auf dem ich mir notiere, was ich betonen möchte und was ich eher zurückdrängen will. Es genügt völlig, wenn ich oben an meiner Staffelei ein Kärtchen habe, auf dem ‚Oberlippe' steht oder ‚Augenabstand', damit ich meine Bilder von Anfang an in die richtige Richtung dirigiere."

„Der Kesselflicker", Pastell auf Canson Ingres Tint 55, 28 cm x 58 cm.

Eichen, Erlen, Eschen

Ein einzeln stehender Baum kann ein wahres Prunkstück einer Landschaft sein. Aber auch als Hintergrundelemente spielen Bäume eine wichtige Rolle in Gemälden.

Kaum eine Landschaftskomposition kommt ohne Bäume als wesentliche Bildelemente aus. In der horizontal ausgerichteten Landschaft setzen ihre gewichtigen Vertikalen starke Akzente oder beherrschen sogar wirkungsvoll das gesamte Bild.

Formen konzentrieren

Der Schlüssel zum Erfolg liegt in der Vereinfachung. Gleich, ob Sie einen einzelnen Baum oder eine ganze Baumgruppe erfassen wollen, skizzieren Sie zunächst die Silhouette. Behalten Sie das Prinzip der Vereinfachung in allen Stufen der Darstellung bei. Wenn es Ihnen gelingt, das Wesentliche einer Astgruppe zu erfassen, das Wechselspiel gerader und gebogener, auf- und abwärtsweisender Formen als Essenz wiederzugeben, dann können Sie die so komplex erscheinende Räumlichkeit einer Baumkrone einfach durch zahlreiche Formüberschneidungen deutlicher machen. Sie werden erkennen, daß die komplexe Gestalt eines Baums eigentlich hauptsächlich durch eine Vielzahl einfacher Formen zustande kommt.

Um sommerliches Blattwerk darzustellen, füllen Sie am besten die Silhouetten der Kronen mit locker gesetzten Farbtupfern aus. Lassen Sie stellenweise den Unter- bzw. Hintergrund durchschimmern. Indem Sie den Farbton leicht variieren, verhindern Sie, daß eine zu schwere Farbmasse entsteht.

Damit die Baumkronen nicht wie „ausgeschnitten" aussehen, sollten Sie das Laubwerk an den Grenzen der Umrißform betont ungleichmäßig und aufgelockert gestalten. Dieselbe Methode können Sie anwenden, um die Basis des Stamms zu malen. Er ist in der Natur fast immer von Gräsern, Wurzeln oder Unterholz umspielt.

Farbe und Tonwert

Bäume weisen ein ausgesprochen weites Tonwertspektrum auf, weshalb man bei der Darstellung sehr helle und überraschend dunkle Partien zusammenbringen sollte. Gerade sie geben einem gemalten Baum bildnerischen Zusammenhalt und die nötige Überzeugungskraft.

Auch das sommerliche Grün ist eine abwechslungsreiche Kombination vieler verschiedener Farbtöne. Gönnen Sie sich einmal den Genuß, ein Spektrum von Grüntönen schier unendlich abzuwandeln und all diese Varianten neben- und übereinanderzusetzen. Helle Partien haben meist eine Tendenz zu warmen Grüntönen, die Sie mit Lichter Ocker und Kadmiumgelb sehr gut erzielen können, während im Schatten meist kühle Blaugrüntöne dominieren. Manchmal erscheinen jedoch auch Schatten aufgrund einer komplementären Wirkung von Grün recht warm. Indem Sie Umbra gebrannt beimischen, finden Sie die passenden Töne.

Wenn es Ihnen schwerfällt, alle Grüntöne zu variieren, malen Sie das Laubwerk zunächst locker deckend mit zwei grünen Grundtönen. Diese Farbbasis können Sie anschließend mit leicht getupften Grünvariationen überlagern.

Rechts: In seiner Studie (oben) experimentiert Foster Caddell zunächst mit flächigen Farbaufträgen; eine gute Methode, um auf expressionistische Weise Bewegung auszudrücken. In seinem Bild „Das Johnson-Haus" (unten) entscheidet er sich jedoch, das Blattwerk durchlässig und mit lebhafterer Farbgestaltung auszuführen.

Links: In dieser Winterlandschaft reduzierte Allyn Schaeffer das komplexe Baumgerippe auf die wesentlichen Äste und Zweige. Dennoch hat man nicht den Eindruck, daß in der Darstellung etwas fehlt.

Tip

LICHT UND STANDORT

Je nach dem vorherrschenden Licht können Bäume sehr unterschiedlich erscheinen. Das helle Licht südlicher Breiten läßt bei klarer Luft sogar weit entfernte Bäume nahe erscheinen. In den Bergen und an der See läßt sich dieses Phänomen häufig beobachten. Erst bei trüber Luft kommt die Luftperspektive zum Tragen.
Das viel schwächere, fast gräuliche Licht nördlicher Breiten bewirkt, daß die Farben weicher werden und die Bildebenen zusammengerückt scheinen. Die Tonwertkontraste sind dort allgemein weniger stark ausgeprägt.

Maltechniken

Um Bäume wirkungsvoll darzustellen, hat sich die Naß-in-naß-Technik bewährt. Sie hilft, die Konturen weich und das Blattwerk einfach zu halten. Legen Sie zunächst die Himmelsflächen an, und malen Sie die Baumkronen darüber, indem Sie die Farbe in den noch feuchten Untergrund hineinarbeiten. Die Teilvermischung sorgt für weiche, aufgerissene Konturen.

Um diesen Effekt noch zu verstärken, können Sie rund um die Silhouette Himmelsmischung auftragen und in die Binnenform hineinziehen. Ähnlich schaffen Sie Durchblicke durch das Laubdach. Überarbeiten Sie Ihr Bild mehrfach, bis Sie die gewünschte Wirkung erzielen.

Emile Gruppés „Florida" ist ein gutes Beispiel für diese Arbeitsweise. Er arbeitet mit großen Pinseln, weil sie ihn zwingen, großzügig und vereinfachend zu malen. Ein einziger Pinselstrich kann ausreichen, um ganze Blattbüschel angemessen wiederzugeben, und der Künstler kommt nie in Gefahr, ein „kleinkariertes", langweiliges Bild zu schaffen. Emile Gruppés Wahlspruch lautet: „Der richtige Pinsel ist meist eine Nummer größer, als man zunächst vermutet."

„Florida" von Emile Gruppé, Öl auf Leinwand, 60 cm x 51 cm.

Kurze, dicke Striche deuten die Palmwedel im Hintergrund an. Der Himmel wurde über den noch feuchten Untergrund geführt und in der Bewegung abgehoben, um ausgefranste Ränder zu erzeugen.

Ein breiter Pinsel kann es Ihnen leichter machen, Wege zur Vereinfachung zu finden. Ein einzelner Pinselstrich läßt eine ganze Gruppe von Palmblättern entstehen.

Um Durchblicke auf den Himmel zu eröffnen, wurde nachträglich Himmelsmischung naß-in-naß über die Pinselstriche für den Baum gesetzt.

Mit einem breiten Pinselstrich heller Farbe wurde zunächst das Blattwerk eingegrenzt, der dunkle Stamm anschließend darübergesetzt.

Bäume im Winter

Kahle Bäume, wie Sie Winterlandschaften oftmals beherrschen, scheinen schwieriger mit einer vereinfachenden Malweise in den Griff zu bekommen zu sein als belaubte Kronen. Angesichts der unzähligen Äste, die zu allem Überfluß sich auch noch etliche Male weiterverzweigen, verliert man nur zu rasch den Überblick. Die Lösung des Problems besteht darin, nicht die Detailvielfalt, sondern den Gesamteindruck des Geästs zu erfassen.

Beurteilen Sie in einem ersten Schritt, welche Äste die Hauptäste des Baumes sind, und führen Sie sie auf der Leinwand aus. In dieses Grundgerüst können Sie immer feinere Verästelungen einarbeiten, bis Sie das „Geflecht" als ausreichend dicht empfinden.

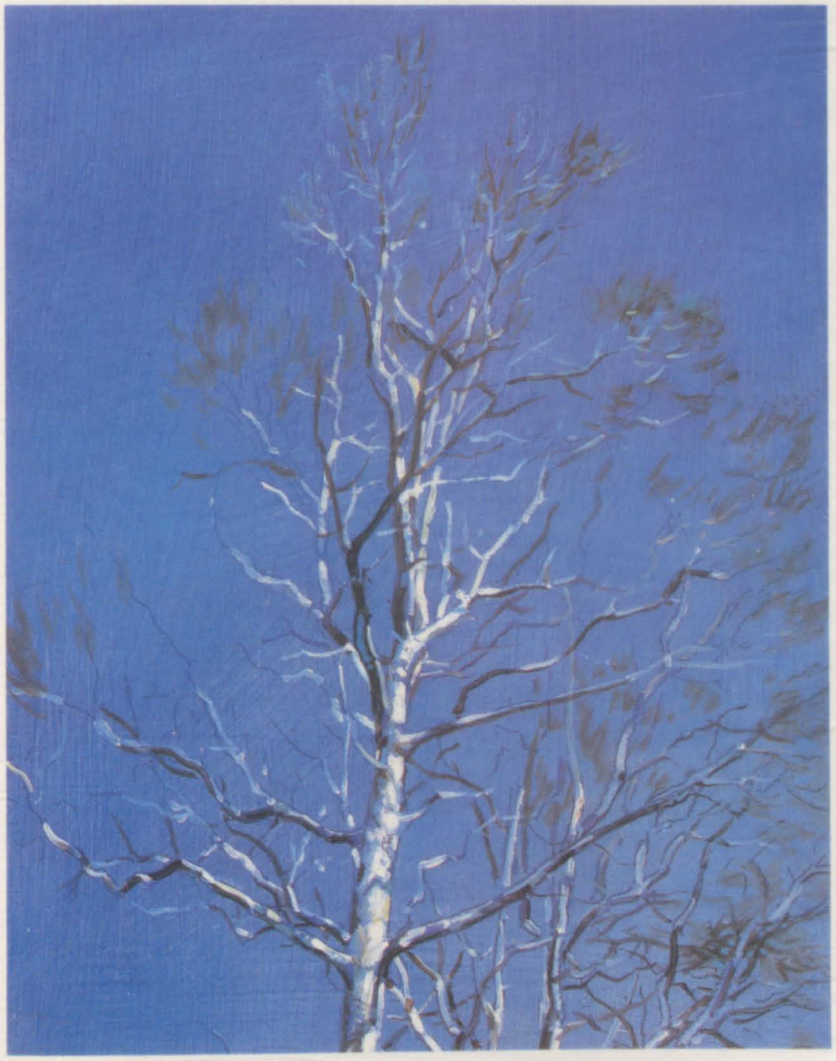
Sorgen Sie dafür, daß die dünneren Zweige nur noch sehr fein erscheinen und sich gewissermaßen im Himmel oder im Gegenlicht verlieren. Sowohl die Trockenpinseltechnik als auch die Naß-in-naß-Malweise führen hier zu sehr ansehnlichen Ergebnissen.

„Klare Sicht" von Allyn Schaeffer. Die Borke des Stammes ist in Bodennähe am ausgeprägtesten. Weiter oben beleben Schatten der Äste den Stamm.

Baumstämme

Die Baumrinde erscheint keineswegs in einem einheitlichen Braun, sondern setzt sich aus einer eindrucksvollen Fülle unterschiedlicher Töne zusammen. Von Backsteinrot bis zu Blaugrau können sich hier viele reizvolle Farben finden.

Entwickeln Sie die Stämme am besten von Dunkel nach Hell, und blenden Sie die einzelnen Farbflekken naß-in-naß etwas ineinander. Borkentextur können Sie gut mit Trockenpinselstrichen umsetzen.



„Baumkronen" von Allyn Schaeffer. Indem der Künstler die Himmelsfarbe auch auf den Ästen verwendet und die Zweige zunehmend vager andeutet, entsteht ein überzeugender Eindruck von Luftigkeit.

Umseitig: „Nächtliche Silhouette" von Allyn Schaeffer. In der Dämmerung wirkt die laublose Baumkrone viel flacher als bei Tageslicht.

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Welches Motiv haben Sie . . .
beim Malen, Zeichnen oder Aquarellieren? Mit den Anleitungen und Tips von Wendon Blake wird sicher etwas aus Ihrem Talent und aus Ihren Motiven.

Wendon Blake
Aquarellmalerei

Dieser Kurs – bereits zuvor in drei Einzelbänden erschienen – macht den Einstieg in die Technik der Aquarellmalerei attraktiv.
Vom Stilleben zum Landschaftsbild – in diesem preisgünstigen Gesamtband steckt eine überraschende Fülle von Motivübungen.

256 Seiten
ISBN 3-473-48222-6
DM **64,–**

Wendon Blake
Ölmalerei

Dieser Sammelband – die Zusammenfassung von drei bereits erschienenen Einzelkursen – bietet dem Hobbymaler einen kompletten Aufbaukurs: Von den ersten Farb- und Formübungen bis zu anspruchsvoller Landschaftsmalerei.

256 Seiten
ISBN 3-473-48223-4
DM **64,–**

Wendon Blake
Zeichnen

Dieser Sammelband umfaßt alle vier bereits einzeln erschienenen Kurse: Grundkurs Zeichnen, Landschaftszeichnen, Porträtzeichnen und Aktzeichnen. Ein vollständiger Zeichenkurs – von der ersten Skizze bis zur anspruchsvollen Landschafts-, Porträt- und Aktzeichnung.

336 Seiten
ISBN 3-473-48232-3
DM **64,–**

Ravensburger®

Von Ravensburger® gibt es: Spiele, Kinder- und Jugendbücher, Puzzles, Hobby- und Malprogramme, Sachbücher und Videoprogramme

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Vorschau auf Heft 49

Mit den erdigen Farbtönen der traditionellen Hartpastelle lassen sich stimmungsvolle Motive in einer zarten Farbigkeit anlegen. In unserer Übung in **PASTELL** lernen Sie, mit Schwarz-, Grau-, Braun- und Weißkreiden einer verschneiten Dorfstraße auf Tonpapier Räumlichkeit zu verleihen. Die **MATERIALKUNDE** gibt Ihnen weitere Informationen über die Eigenschaften und Einsatzmöglichkeiten dieser harten Pastellkreiden, die mittlerweile in einer reichhaltigen Farbskala erhältlich sind.

Was es bei der Darstellung von Gebäuden in einer leuchtenden, transparenten Farbkomposition zu bedenken gibt, erfahren Sie in **AQUARELL**. Im ersten Teil einer zweiteiligen Übung schaffen Sie schrittweise die Grundlage, um die geometrischen Formen eines Hauses mit den fließenden Formen der natürlichen Umgebung in eine harmonische Verbindung zu bringen.

Während einer Sitzung **IM ATELIER** malten Charles Reid und drei seiner fortgeschrittenen Schüler dasselbe Modell. Anhand dieser Bildnisse erläutert Ihnen der Künstler, wie der jeweilige Maler seinem persönlichen Konzept folgt und das Portrait seiner Sichtweise anpaßt.

Wie Sie den Bildelementen auf der „Bühne" Ihrer Gemälde mit Hilfe von Farb- und Tonwertkontrasten einen spannenden Auftritt verschaffen, verraten wir Ihnen in **SEHEN UND VERSTEHEN**.